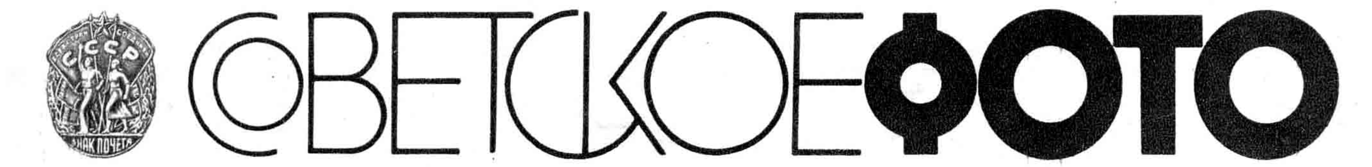
ISSN 0371-4284

СОВЕТСКОЕ ФОТО 80 11

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР



ОСНОВАН В АПРЕЛЕ 1926 г. ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР. 11. 1980 ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПЛАНЕТА»

Рукописи и снимки не возвращаются

Адрес редакции:
101878, ГСП, Москва, Центр
М. Лубянка, 14

Телефоны:
зав. редакцией
221-04-97
секретариат
294-53-44
отдел фотожурналистики
228-69-48
отдел фотоискусства и фотолюбительского творчества
228-99-11
отдел истории и теории фотографии
294-82-14
отдел техники
228-66-38
отдел писем
221-43-67

А02454
сдано в набор 01.09.80 г.
подп. к печ. 04.10.80 г.
формат 60×90 1/8
6,75 печ. л. + 0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
тираж 260 000
заказ 3365, цена 50 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 129085, Москва, проспект Мира, 105

НА ОБЛОЖКЕ:



1-я стр. **ЛЕВ УСТИНОВ** (Москва) Демонстрация трудящихся
4-я стр. **ЯШАР ХАЛИЛОВ** (Баку) Знаменосцы (Торжественное закрытие XXII Олимпийских игр)

В НОМЕРЕ:

ФОТОПУБЛИЦИСТИКА НАВСТРЕЧУ XXVI СЪЕЗДУ КПСС
2 Юрий Кривоносов **Байкало-Амурская — сегодня**
12 В. Генде-Роте **Концерт в поле**

ФОТОВЫСТАВКИ
14 С. Валюлис **Лицо родного края**
24 **«Народ и партия едины»**
«Человек и металл»

РЕТРО**ФОТО**
24 А. Фомин **Из летописи революции**
27 С. Морозов **Поэзия первых пятилеток**

ФОТОТЕОРИЯ
25 В. Михалкович **Смысл снимка**

ФОТОШКОЛА
33 А. Шеклеин **Техника фотопечати**

ФОТОКОНКУРСЫ
24 **«Родина моя»**
34 М. Леонтьев **Очередной Красногорский...**

ФОТОТЕХНИКА
39 П. Ивченко **Светосила и фокусировка**
40 П. Кузнецов, Л. Куц **Объектив «Гранит-11»**
41 Л. Товкало **Рецепты обработки кинофотоматериалов**
42 **Реле времени**
Отвечаем читателям

ИНТЕР**ФОТО**
43 И. Чипев **Наш клуб**
46 Э. Белтов **Суоми фотографическая**



Юрий Кривоносов

Байкало-Амурская — сегодня

ФОТО АНАТОЛИЯ ХРУПОВА

Единственный источник всех благ — труд человеческий, и всякий праздник в определенном смысле есть подведение итогов того, что мы создали своими собственными руками. Государства, как и люди, имеют дни рождения — для нашей страны это день Великого Октября, от которого отсчитывается история первого в мире социалистического государства.

63-ю годовщину Великого Октября мы празднуем в канун открытия XXVI съезда КПСС — всего не более трех месяцев отделяет нас от того торжественного дня, когда в Москве соберутся на свой форум посланцы партии — лучшие из лучших тружеников нашей страны. Будут среди них и строители БАМа — одной из крупнейших строек последних пятилеток. Стройка эта грандиозна сама по себе, но еще более значительна она в перспективе развития производительных сил районов Сибири и Дальнего Востока. БАМ — это очередной этап индустриализации нашей страны, он сродни Магнитке, Днепрогэсу и другим гигантам первых пятилеток.

Высокий накал трудовых будней, который был характерен для первых пятилеток, дошел до нас в яркой летописи нашей истории, созданной писателями, кинематографистами, журналистами, фоторепортерами, в чьих работах мы видим подвиг того времени в конкретных его проявлениях, можем познакомиться с людьми — не вообще, а с каждым персонально, заглянуть в лица, понять чувства, что руководили ими в той нелегкой череде дней, когда создавался экономический потенциал нашего государства. Если сравнить этих людей с сегодняшними строителями БАМа, то можно найти между ними много общего.

Вероятно, никакую другую стройку не снимают больше, чем БАМ, и перед каждым фотожурналистом, прикоснувшимся к этой теме, возникает проблема — как избежать, казалось бы, неминуемых повторов. Ведь несмотря на всю грандиозность задач, решаемых на этой стройке, перед камерой проходит обычная, будничная жизнь — возводятся насыпи, кладутся рельсы, строятся поселки — в общем, все, как везде, и люди такие же, а если пейзаж за ними видится таежный, то ведь он и на сотнях других снимков был тем же «географическим» фоном. Значит, надо вложить свою собственную мысль, выразив ее всеми доступными фотографическими средствами. И в этом смысле публикуемые на наших страницах фрагменты репортажа Анатолия Хрупова, сделанного на БАМе, представляют несомненный интерес.

Я часто встречал фотографии Анатолия Хрупова на страницах столичных газет, они выделялись четко выраженным почерком, нестандартностью взгляда, в них неизменно просматривалось желание автора рассказать обо всем по-своему — необычно об обычном. Иногда в стремлении найти образное решение какого-нибудь сюжета, сухого или малоинтересного по фактуре, он несколько увлекался, и тогда поиски формы уводили его к усложненной конструкции кадра, за которой явно проступало чрезмерное тяготение автора к новинкам широкоугольной оптики или иным чисто техническим средствам. Но он раньше многих излечился от пристрастия к технике, этой детской болезни, не впав при этом в другую крайность — «лобовое» решение темы так и осталось для него чуждым. Тут, как мне кажется, его выручил хороший вкус, чувство меры, подкрепленные мастерством — тем самым профессионализмом, который в соединении с полезной долей самолюбия не позволяет автору сбиваться



БРИГАДА

К СОКРОВИЩАМ СИБИРИ



на штамп. Хрупов — об этом говорит и эта его работа на БАМе, и многие другие съемки последних лет — не разделяет мнения, высказываемого некоторыми репортерами, что в фотожурналистике самое главное не как ты говоришь, а что ты говоришь. Не отрицая значимости содержания, он предпочитает все же видеть его облеченным в яркую форму. И поэтому год от здесь, как и несколько лет назад, есть первые разведчики и первые просеки, есть «нулевой цикл», но не он уже определяет существо темы, а то, что возникло здесь в результате уже пройденных этапов. Готовые участки великого сибирского пути, по которым идут поезда с грузами, благоустроенные поселки и целые города со своим сложившимся бытом, но не пятилетки во всей ее масштабности, в размахе строительства видим мы в этом репортаже, но и зримые результаты, ощутимые итоги, которые уже можно подводить в преддверии съезда партии.

Картинная галерея — о таком еще совсем недавно здесь если и мечтали, то как о чем-то далеком, почти несбыточном, а она — вот она. И уже не только рельсы моста. А ведь всего-то — нужный объектив применен репортером в нужном случае. Так что слово «широкоугольник» все же не стоит делать «ругательным», а точная компоновка кадра никогда еще не мешала хорошей фотографии.

Хрупов то показывает нам частное через общее, то общее через частное, и тут опять хочется стать на защиту слова — часто у нас



ПИКНИК ПО-БАМОВСКИ

года его манера выражения становится все более энергичной, осмысленной, зрелой.

Казалось бы, все сюжеты не новы — кто из побывавших на БАМе репортеров не снимал бригады строителей, укладку путей или пробивку туннеля, и задача перед Хруповым стояла не из легких — снять непохоже, но в то же время и не исказить ради эффектности вещи давно и хорошо знакомые. И если это ему удалось, то опять же благодаря четко выраженной мысли — да, это тот же самый БАМ, палаточным, а основательным, современным, когда уже никого не удивишь ни телевизором, ни шикарной «стенкой» в городской квартире. Увидев подобное на хруповских снимках, включенных в репортаж, мы не только ощущаем высокий жизненный уровень строителей магистрали, но и сразу понимаем: здесь живут новоселы — «стенка»-то еще пустовата.

Да, БАМ уже нечто совсем иное, далеко ушедшее от того, что мы привыкли еще недавно под этим понимать. Не только приметы десятой сы да технику надо забрасывать в поселки «передней линии», но и книги, детские игрушки. Новые приметы жизни...

И снова Хрупов ищет форму — через вензеля декоративной решетки видится нам нынешняя бамовская столовая с интерьером на зависть столице. Тут не только свадебный пир, но и обычный каждодневный обед проходит в обстановке праздничной, поднимает человеку настроение. И как нарядны, как графичны на снимке похожие на эти вензеля фермы строящегося стали применять «фрагментарность» в несколько неодобрительном смысле, а вот рассматриваемая работа дает нам все основания говорить о фрагменте как о средстве раскрытия большого через малое, ведь, скажем, торец обыкновенного рельса, даже не предназначенного для «серебряного стыка», нацеленный в не обжитую еще человеком тайгу, дает возможность думающему читателю-зрителю увидеть весь убегающий вдаль железнодорожный путь, которого еще нет, но который уже фигурирует

БАЛЛАСТИРОВКА ПУТИ

ВОЗВОДЯТСЯ НОВЫЕ МОСТЫ

ГОРОД В ТАЙГЕ

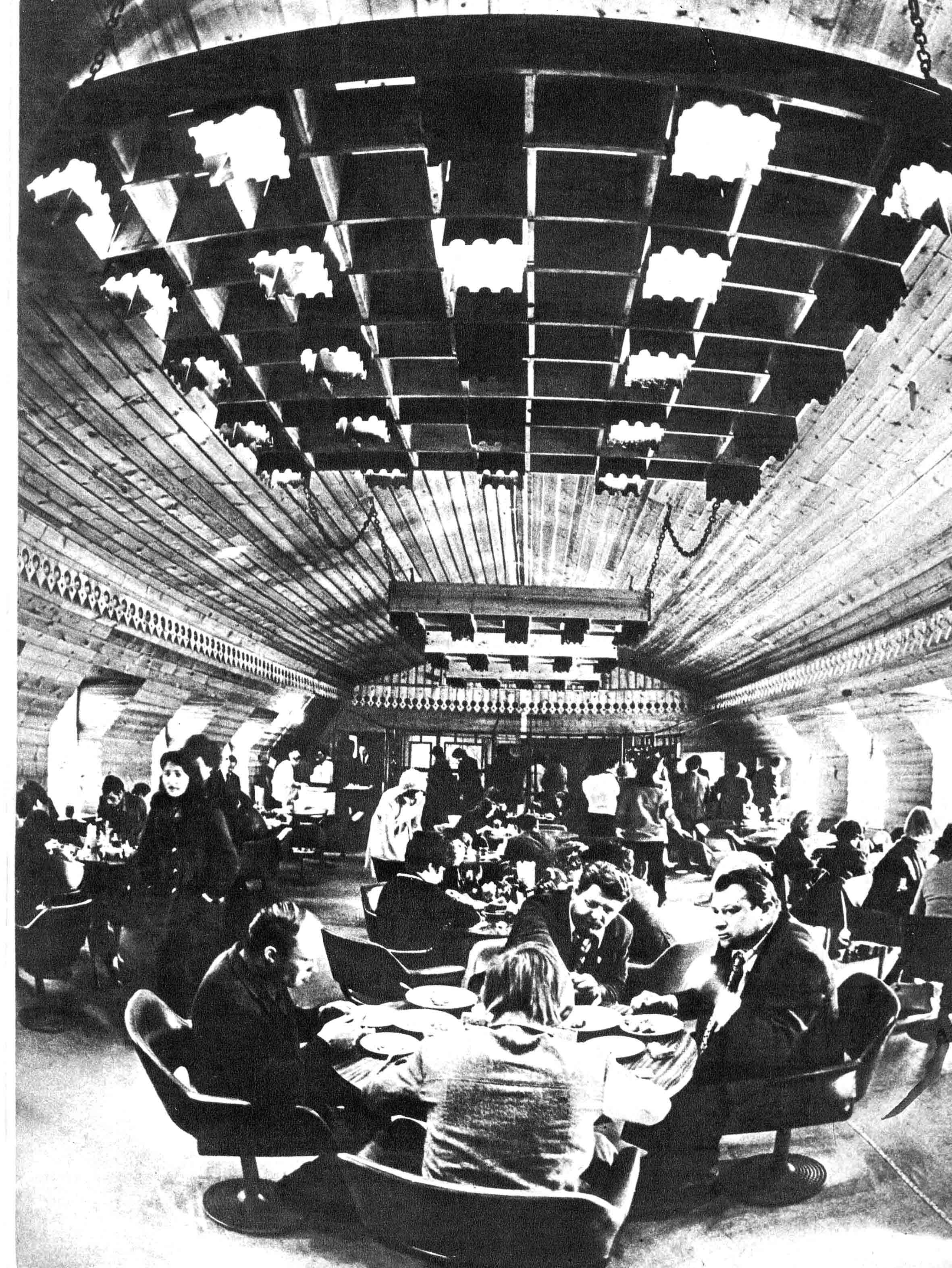
РАСТЕТ СМЕНА

в наших планах, а значит, «без пяти минут» существует в реальности. И не случайным представляется нам обращение автора к ассоциативным резервам читательской мысли.
Хотелось бы отметить и закономерный выход автора на общие планы, на верхние точки, позволяющие нам взглянуть с высоты на объем проделанной работы — вот она безбрежная



НОВОСЕЛЫ

тайга, через которую строители БАМа в короткий срок прорубили просеку невиданной магистрали, а вот и новый белый многоэтажный город, каких не знали не только здешние дикие края, но и местности издревле заселенные.
БАМ, кроме своего транспортно-промышленного значения, имеет значение и социально-нравственное: здесь воспитывается, учится мужеству и стойкости современная молодежь, и Хрупов, несмотря на всю свою увлеченность масштабом сооружений и событий, ни на минуту не забывает о людях, обживающих эти суровые края, — у него почти нет кадров, в которых бы не действовал человек, не ощущалось его присутствие. Мы с интересом знакомимся с этими людьми и радостно отмечаем, что строители БАМа совершенно неотличимы от жителей любого города нашей страны, что они совершенно не похожи на былых псевдотаежников — эдаких романтиков-бородачей, нарочито грубых, напоказ бесшабашных. Сегодняшний бамовец — вполне современный, по моде одетый человек, увлеченный теми же проблемами, что и его сверстники «в центре». Суровые природные условия и подчас нелегкий труд не сделали его угрюмым или безразлично-равнодушным к тому, что происходит вокруг, и к себе самому. Об этом очень наглядно свидетельствуют две объединенные внутренней связью фотографии. На первой мы видим бригаду балластировщиков пути за работой — они как бы слились со своими инструментами, стали их продолжением, составной частью. Они для нас здесь как бы все на одно лицо. Но вот другой снимок той же бригады, сделанный в перерыве, — это даже не перекур, а скорее пауза специально для фотографа. И перед нами уже просто веселые, задорные парни, каждый со своим характером, словом, отряд сегодняшней молодежи, руками которой возведены Братск и Дивногорск, КамАЗ и Атоммаш. Ребята, которые проложили в тайге, топях и эту невиданную по своей сложности дорогу. Фотожурналист не только рассказывает нам об этом, но и как другие репортеры учится здесь своему мастерству — БАМ для многих из них стал школой высокого профессионализма. Хотя каждый репортер, приезжая сюда, ставит перед собой конкретную задачу, для всех есть еще и одна общая — наиважнейшая — через хронику строительства передать динамику, показать характер и величие происходящих в нашей жизни перемен. И если при выполнении этой задачи автор умеет «служебную» информационную функцию связать со своей эстетической позицией и удовлетворить не только нашу жажду познания, но еще и наши эстетические запросы, то перед нами уже результат высокого, творческого труда.



К ПАПЕ В НИЖНЕАНГАРСК

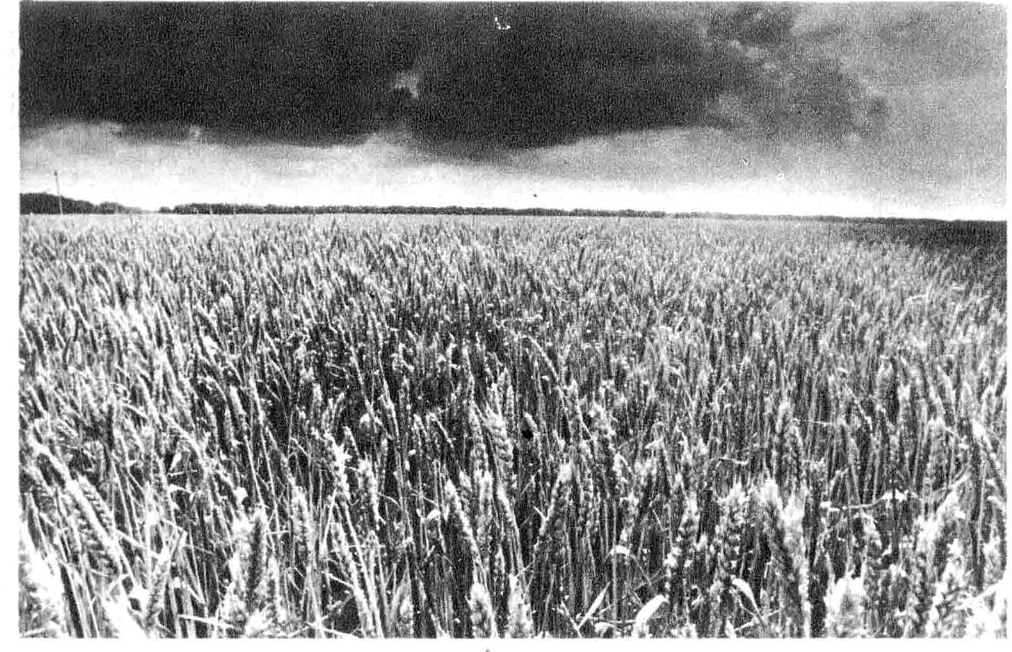
СОЧИНЕНИЕ НА ТЕМУ...

ТЯЖЕЛЫЙ СОСТАВ

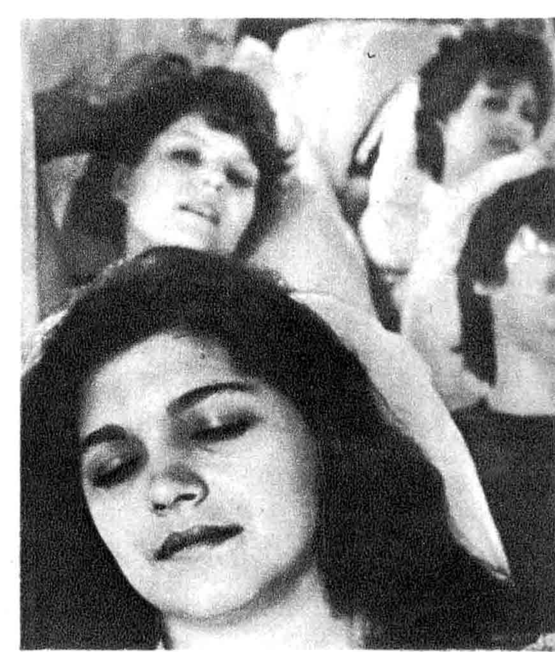

ТЭМ2 5074
283

Валерий Генде-Роте **Концерт в поле**

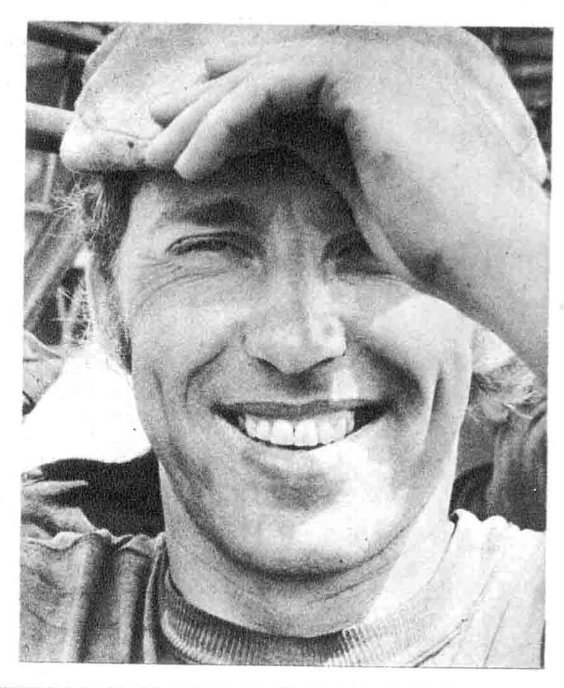
Два автобуса с популярными артистами Государственного ансамбля песни и пляски донских казаков направляются в знаменитый на всю страну совхоз «Гигант», чтобы в обеденный перерыв выступить перед механизаторами.
Коллектив ансамбля знаком мне лет семь или восемь. Его колоритные солисты очень фотогеничны.
Я не очень горевал, что из четырех дней, отведенных мне на рекламную съемку ансамбля перед большими гастролями, один — начисто выпадал в связи с поездкой в «Гигант». Просто решил перейти в другое качество — из временного состояния рекламного фотографа снова превратиться в фотожурналиста. Мне предстояло стать свидетелем конкретного события, которое имеет свои специфические особенности. Эти «особенности» складывались из температуры воздуха (+35°С в тени), из качества дороги (асфальт обыкновенный плюс проселок), ее протяженности (туда и обратно около 400 км), из времени, отведенного на концерт (почти час), и из многих других как известных, так и неизвестных слагаемых.
В отличие от многих бильд-редакторов, я твердо убежден, что одно событие, даже не очень значительное, невозможно хорошо снять на цветную и черно-белую пленку одновременно (конечно, при равенстве критериев оценки).
Поэтому я с большим удовольствием оставил в гостинице тяжелый кофр с массивным «Пентакон-сиксом» и оптикой.
Весь репортаж был выполнен малоформатной камерой с четырьмя объективами (20, 35, 75 и 180 мм). Конечно, я снял больше сюжетов, чем воспроизведено на этих страницах, но не намного. Ибо не задавался целью придумать какой-либо оригинальный ход фотографического повествования. Мне кажется, фотографической удачей можно считать портрет комбайнера Михаила Панасенко — посланца завода «Ростсельмаш». И хорошо, что в суматохе отъезда я не пропустил разговор артистов с парторгом совхоза Алексеем Митрофановичем Дубовицким. Речь шла о Хлебе...

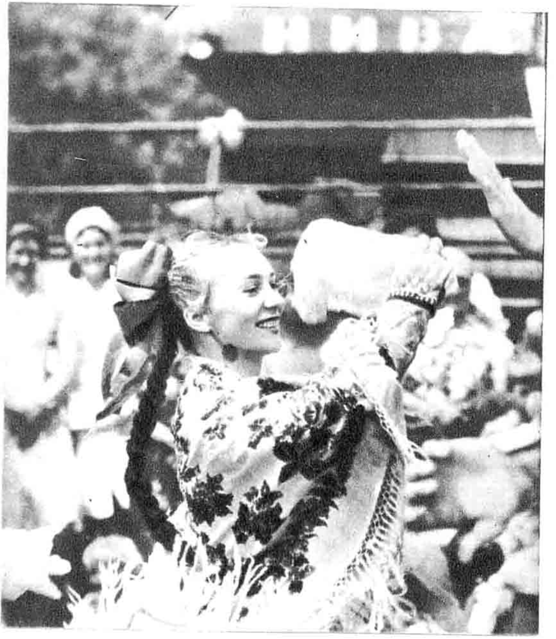












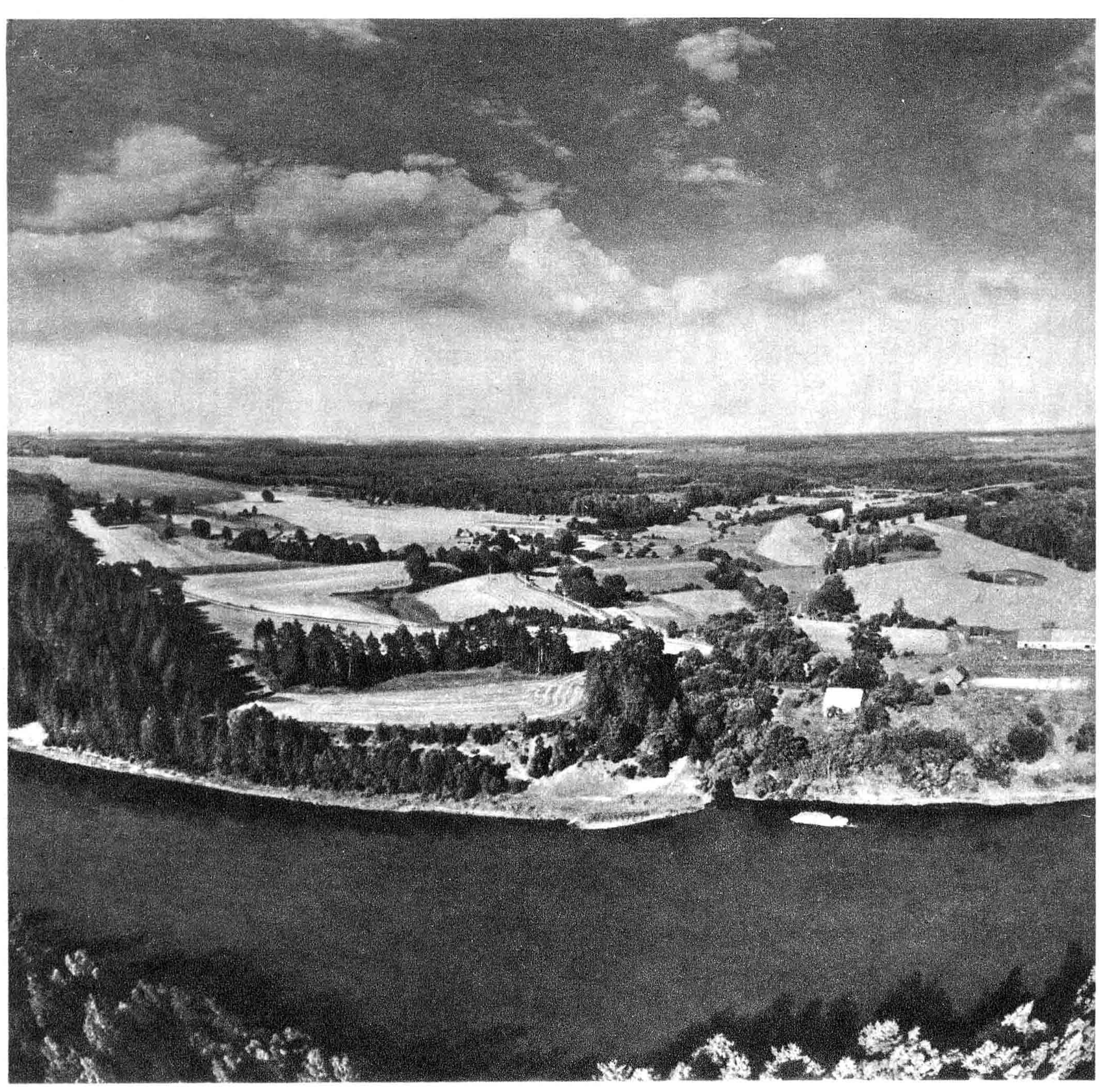




Скирмантас Валюлис **Лицо родного края**

А. СУТКУС ЛИТВА С ПТИЧЬЕГО ПОЛЕТА

Р. ЗАХАРЯВИЧЮС ИЗ СЕРИИ «УРОЖАЙ»



О традиционной выставке «Человек и земля», которая устраивается в разгар лета в глубинке Литвы — деревне Плателяй, журнал «Советское фото» писал неоднократно. Выставка рассматривалась под разными углами: как развитие одной из основных для литовского фотоискусства тем, как новая форма общения со зрителем (экспозиция устраивается на открытом воздухе в рамках традиционного регионального народного фестиваля, на который съезжаются тысячи людей), как прекрасная возможность для открытия новых имен. Очередная выставка проходила в знаменательное для литовского народа время — в год сорокалетия восстановления Советской власти в Литве. Организаторы выставки — Плателяйский поселковый Совет, близлежащие колхозы, предприятия Плунгесского района, Общество фотоискусства Литовской ССР, журнал «Советское фото».

На наш взгляд, экспозиция этого года наводит на размышления о путях дальнейшего развития литовского фотоискусства, его проблемах, задачах. В последнее время у нас произошло немало примечательных событий. Состоялся II съезд Общества фотоискусства; прошли отчетные выставки на местах и в столице республики; открылась Каунасская галерея фотоискусства; вышли из печати книга по практике фотодела старейшины литовской фотографии П. Карпавичюса и большой монографический фотоальбом «Советская Литва». Одно из звеньев этой цепочки знаменательных событий — выставка «Человек и земля».

Лицо земли, лицо человека. Знатока литовского фотоискусства А. Вартанова огорчало (он писал об этом в 1975 году — «СФ» № 11), что наши фотографы показывают «чаще всего отдельно землю и отдельно человека»... Сегодня происходит сближение этих двух важных тем. Этическая позиция, столь важная для ведущих фотомастеров нашей республики, чаще всего выражается не в резком противопоставлении того, что хорошо, что плохо, что было и что стало. Тема «человек и земля» рассматри-

М. ДРАЗДАУСКАЙТЕ СЕМЕЙНЫЙ ПОРТРЕТ

И. ДИЛИС ХЛЕБ И АИСТЫ

С. ПАДАЛЯВИЧЮС ОБЕД

В. КОРЕШКОВ ПРОЩАНИЕ С ПОСЛЕДНЕЙ УСАДЬБОЙ



вается более детально, развернуто и более обобщенно, с социальным и философским подтекстом. Этому способствует тяга литовских мастеров к аналитичности, к «большой прозе». На последней выставке «Человек и земля» что ни шаг — то цикл, серия. Исчезли популярные ранее диптихи, триптихи, все хотят выйти в «романисты». На выставке верх одержали циклы ведущих фотохудожников — главный приз поделили А. Суткус (цикл «Литва с птичьего полета» и серия снимков «Поэт Э. Межелайтис») и А. Мацияускас (цикл «Ветеринарная клиника»). Р. Пожерскис получил приз журнала «Советское фото» за серию «Сельские праздники» и В. Шонта премирован за интересный цикл «В Иванов день».

Тему труда успешно решили Р. Захарявичюс (цикл «Мелиораторы»), С. Падалявичюс («Помощь селу»). Выразительные портреты сельских тружеников представил Ю. Вайцекаускас. Тепло, с настроением снят Л. Руйкасом репортаж «Проказы природы». Известный фотохудожник И. Кальвялис от темы «Дюн» перешел к панорамным пейзажам литовских равнин. Все перечисленные мастера стали лауреатами выставки, некоторые из них уже не в первый раз.

Радует то, что среди лауреатов есть местные авторы. Интересный цикл об охоте создал фотограф из города Плунге К. Сливскис, отмеченный призом Общества фотоискусства Литовской ССР. Общее внимание привлек его цикл «Строительство сенажной башни». Другой автор из Плунге — С. Адомавичюс порадовал циклом «О сельских хирургах». Братья С. и А. Чернаускасай представили правдивые, яркие портреты «Сельские люди». Тема «Человек и земля» решается сегодня преимущественно в ключе психологического анализа, что характерно для самых разных по мироощущению фотографов, например таких, как Р. Ракаускас и А. Мацияускас. Вспомним, что психологизм был характерен и для десятилетней давности начального периода литовской фотографии: каждый автор стремился решать глобаль-









В. УЗНЯВИЧЮС ЛЕН

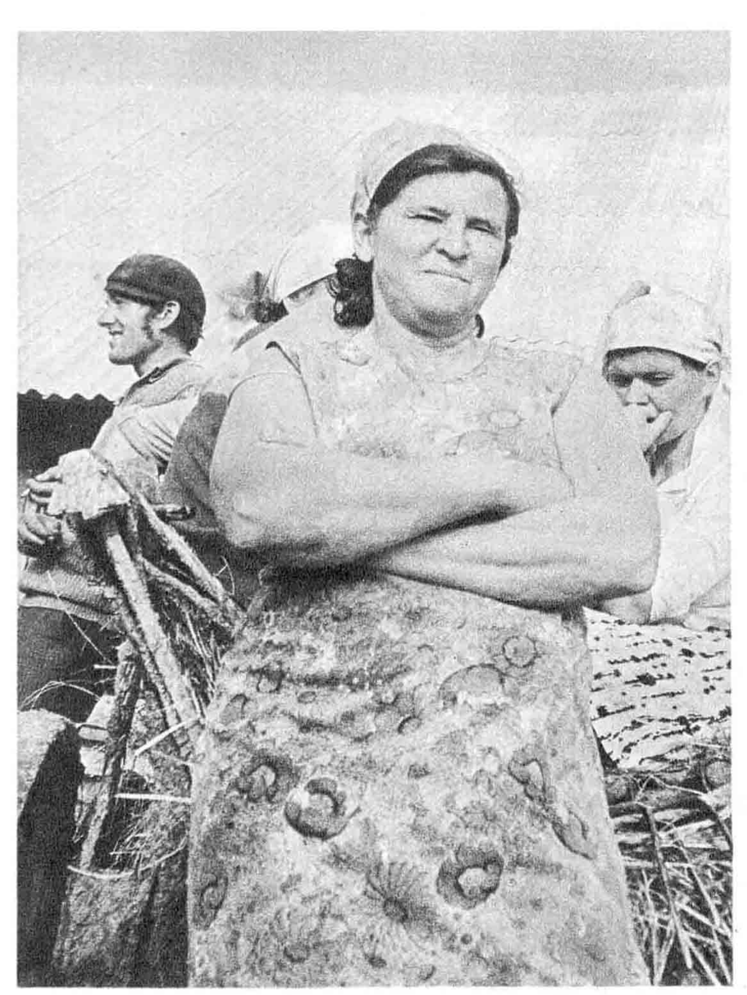
И. ДАНЮНАС МОЛОДЫЕ

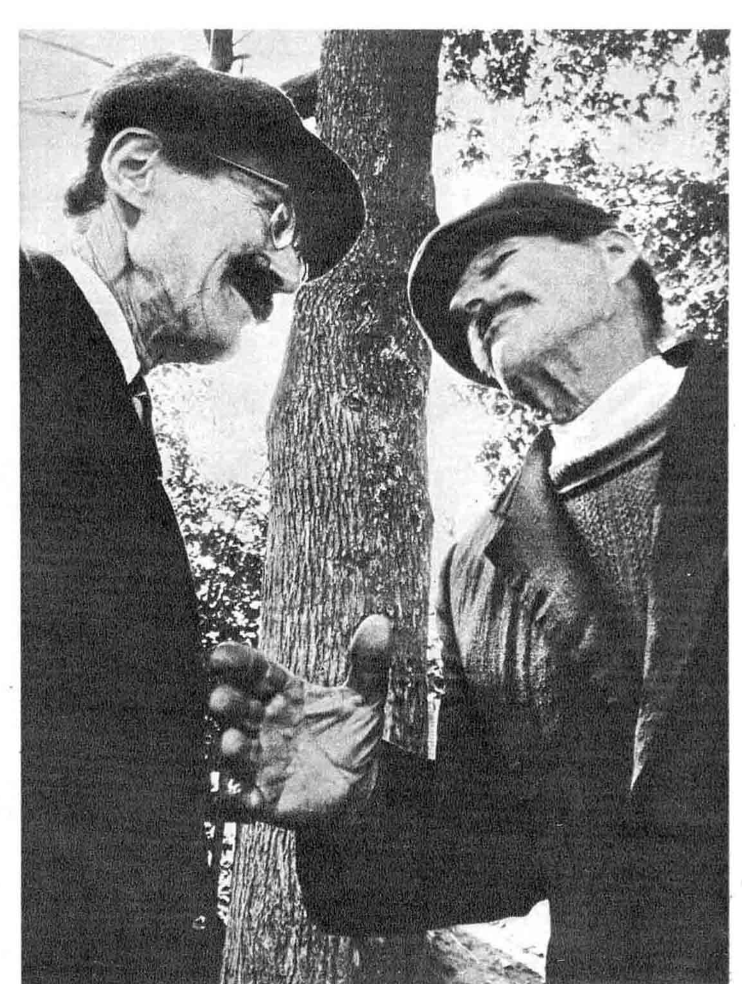


ные темы. Критика отмечала в отдельных работах претенциозность, заданность. В ту пору усиленных поисков новых изобразительных средств верность естественному течению жизни казалась некоторым авторам чуть ли не натурализмом, игнорированием многообразных визуальных возможностей фотографии. Именно так десять лет назад некоторые оценивали вполне утвердивший себя ныне цикл А. Кунчюса «Сельские воскресенья». Сегодня последователей этого автора предостаточно, но есть и такие, как В. Бутырин, который создает цикл сказок и фантазий.

По мнению профессора М. Кагана, такое «раскачивание» фотографии между двумя крайностями — отражение противоборства двух начал в искусстве — повествовательного и конструктивного. Их синтез, сплав — редкость. Думается, тут есть над чем подумать и «романистам» литовского фотоискусства. А. Мацияускас в циклах «Сельские базары» и «Ветеринарная клиника» уделяет много внимания пластике фотоязыка, по-новому используя широкоугольную оптику, монтажные приемы. Но и он признается, что большие серии утомляют своим скрупулезным вниманием к подробностям, нередко повторами, и вызывают у фотографа желание освободиться от «стихии материала». Уже сегодня из циклов и серий сложились или складываются книги. В книгу обещают воплотиться «Сельские базары» Мацияускаса. Достойны того же циклы А. Суткуса «Люди Литвы», А. Кунчюса «Воскресенья», Р. Ракаускаса «Цветение», В. Страукаса «Молодая Клайпеда», И. Кальвялиса «Дюны».

В конце 70-х годов появились циклы, созданные молодыми авторами. Желание тут не всегда соответствует творческим возможностям, зрелости фотографа, умению произвести отбор материала из гущи жизненных впечатлений. Мне кажется, с подобными трудностями сталкивался Р. Пожерскис, создавая «Сельские праздники». Весьма разные по замыслу циклы В. Шонты, несомненно одаренного и наблюдательного фотогра-



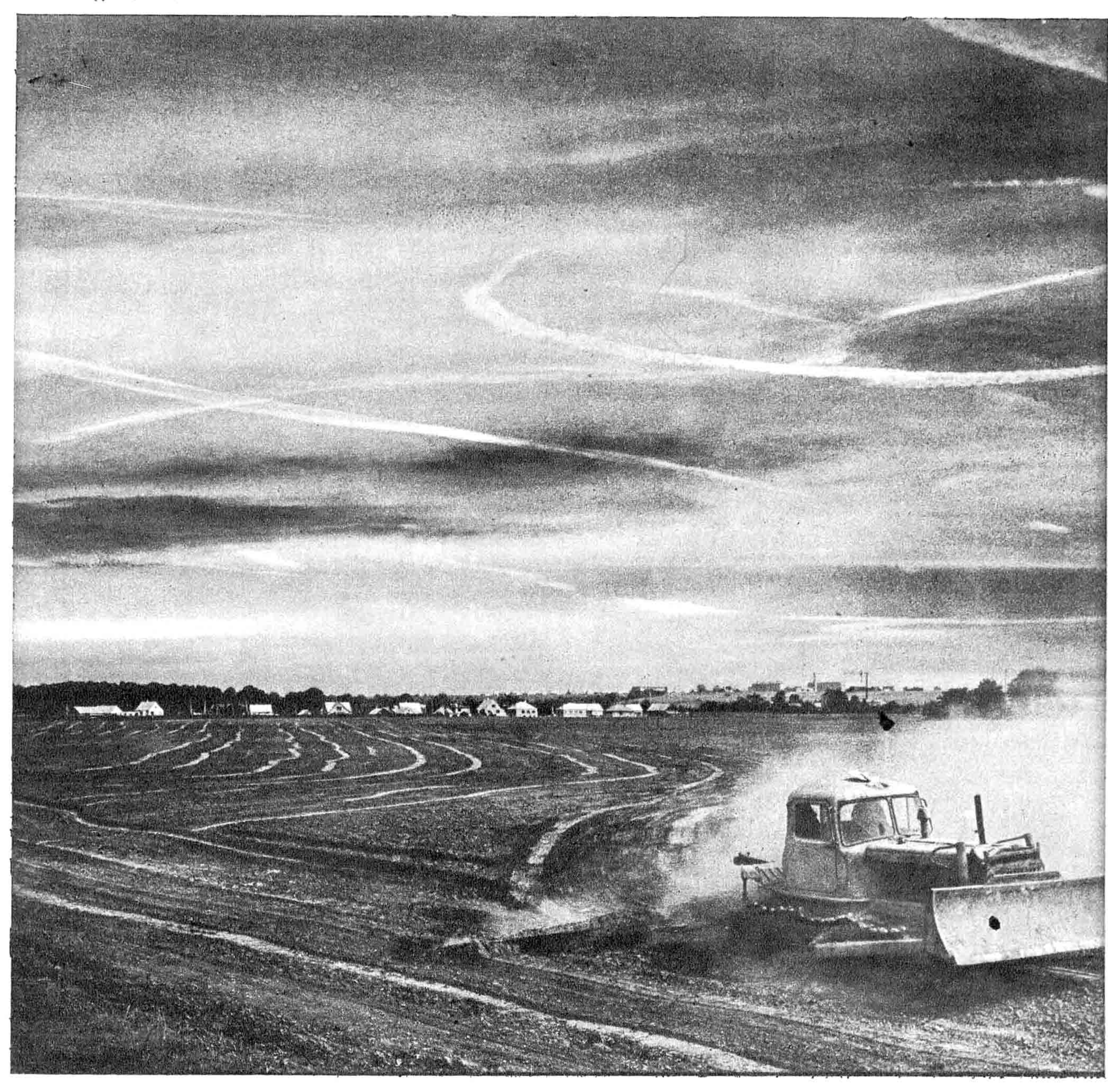


Р. ЗАХАРЯВИЧЮС ИЗ СЕРИИ «СЕЛО ДЗИКЕНЕ»

Р. ПОЖЕРСКИС ИЗ СЕРИИ «СЕЛЬСКИЕ ПРАЗДНИКИ»

С. ПАДАЛЯВИЧЮС ИЗ СЕРИИ «ЛЕТО МЕЛИОРАТОРОВ»

Р. ЛАМСОДИС РАБОТА



фа, заняли свое особое место в ряду фотосерий. К сожалению, не все они выполнены на высоком уровне.

Новые эпические жанры отличаются своеобразием в интерпретации. В работах исчерпаны далеко не все возможности. Никто пока не решился на длительное общение с одним человеком или группой героев. Исключение — недавняя выставка А. Суткуса, посвященная поэту Э. Межелайтису, с которым объектив фотографа «дружит» уже более 20 лет.

Некоторые из наших авторов как бы боятся остановиться, поставить точку в своих циклах. Что это? Инерция поисков или особенность мироощущения? Р. Ракаускас признается, что никак не может закончить цикл «Цветение». Вечное цветение! Не может ли это превратиться в несколько поверхностное отношение к жизни, насыщенной конфликтами, драматизмом сюжетов?

Эту тенденцию мы наблюдали и раньше. В прежнее время в литовской фотографии любили декларировать идею «круговорота жизни». Сегодня фотографам иначе видится облик родной земли. Мало одного стремления запечатлеть круговорот жизни. Нужны длительные, пристальные наблюдения за человеческой психологией по широкой шкале социальных и моральных ценностей.

Плателяйская выставка стала своеобразной проверкой того направления, которое главенствует в литовской фотографии, хотя, конечно, по работам только этой экспозиции трудно судить во всей полноте о тех процессах, которые идут в сегодняшнем фотоискусстве, обо всех путях и перепутьях современной литовской фотографии. На избранном ею генеральном пути развития необходимо углублять общечеловеческое звучание фотографии, обращаться к философским размышлениям о времени, Родине, человеке.

«Народ и партия едины»

Всесоюзная фотовыставка под девизом «Народ и партия едины», посвященная XXVI съезду КПСС, проводится Союзом журналистов СССР, Министерством культуры СССР, ВЦСПС, ЦК ВЛКСМ, Госкомиздатом СССР, ТАСС и АПН в феврале — марте 1981 года. Цель фотовыставки — показать достижения советского народа в период между XXV и XXVI съездами партии, рассказать о выдающихся успехах нашей страны в развитии народного хозяйства, науки, техники, культуры, отразить международную политику нашей партии — многогранную деятельность в борьбе за мир и международное сотрудничество, свободу и безопасность народов.

Главное место на выставке отводится показу жизни советского человека во всем многообразии его трудовой, творческой деятельности.
Оргкомитет приглашает принять участие во Всесоюзной фотовыставке фотожурналистов, фотохудожников, фотолюбителей, работников рекламной и бытовой фотографии, всех желающих.
На выставку принимаются как отдельные фотографии (черно-белые и цветные), так и фоторепортажи, фотоочерки, серии снимков, а также цветные диапозитивы. Формат снимков от 30×40 до 50×60 см. Последовательность снимков в многокадровых сериях, очерках и репортажах указывается автором. К каждой фотографии необходимо приложить два контрольных отпечатка форматом 18×24 см для каталога. На обороте снимков и контрольных отпечатков должны быть указаны название работы, фамилия, имя, отчество и адрес автора с указанием индекса.

Фотографии должны быть представлены до 15 декабря 1980 года по адресу: 119034, Москва, Бутиковский пер., д. 12, Дирекция фотовыставок.
Всем участникам фотовыставки вручаются памятная медаль, диплом и каталог. Фотографии, принятые для экспонирования, будут оплачены гонораром. Для награждения авторов лучших работ учреждены 5 золотых медалей с вручением ценных призов до 300 рублей, 10 серебряных медалей и призы до 200 рублей и 15 бронзовых медалей и призы стоимостью до 100 рублей.
Для поощрения организаций, активно участвовавших в подготовке выставки, учреждаются грамоты и денежные премии: одна — 500 рублей для республиканских фотосекций, четыре по 300 рублей — для областных фотосекций и две по 100 рублей — для фотоклубов.

«Родина моя»

Центральное телевидение совместно с редакцией журнала «Советское фото» объявляют фотоконкурс «Родина моя», который посвящается XXVI съезду КПСС. К участию в конкурсе приглашаются фотолюбители и фотожурналисты.

Сюжеты снимков могут быть самые разные: портреты наших современников, снимки, отражающие трудовую деятельность, отдых, увлечения советских людей, пейзажные работы, связанные с преобразующей деятельностью человека.
Фотографии черно-белые и цветные форматом 18×24 см должны быть присланы до 1 февраля 1981 года по адресу: 127000, Москва, ул. Королева,12, «Объектив», с пометкой: «На конкурс «Родина моя». Лучшие фотоработы будут показаны в передачах «Объектив», посвященных XXVI съезду партии, опубликованы на страницах журнала. Победители конкурса будут награждены годовой подпиской на журнал «Советское фото».

«Человек и металл»

В День металлурга, 19 июля 1981 года, в Днепропетровске состоится открытие Всесоюзной фотовыставки «Человек и металл». Организаторы выставки: Министерство черной металлургии УССР, Днепропетровский обком профсоюза рабочих металлургической промышленности, городской фотоклуб «Днепр» и редакция журнала «Советское фото».

Конкурсная тематика выставки:
1. Люди твердого сплава.
Металл служит человеку.
Металл на страже мира.
Металл и наука.
Промышленный пейзаж.
Металл и природа.
Металл в мире прекрасного.
Искры юмора и сатиры.
2. Свободная тема.

В выставке могут принять участие профессионалы и любители.
Каждый участник присылает не более пяти черно-белых и пяти цветных работ (30×40 см). На свободную тему принимается не более двух снимков. Серия до шести снимков считается за одну работу. Вместе с конкурсными снимками следует прислать контрольные отпечатки (18×24 см) в двух экземплярах.
В рамках выставки проводится конкурс цветных диапозитивов по основной теме. Формат — 24×36 мм, 6×6 и 6×9 см. Лучшие слайды будут использованы в книге «Рождение металла», готовящейся к изданию.

Награды победителям:

По разделу фотографий:
1-я премия — 200 руб.
2-я премия (две) — по 150 руб.
3-я премия (три) — по 100 руб.

По разделу слайдов:
1-я премия — 100 руб.
2-я премия — 75 руб.
3-я премия — 50 руб.

Лучшие работы награждаются дипломами и специальными призами общественных организаций.
Работы (по основной теме), включенные в экспозицию, остаются у организаторов выставки, остальные высылаются авторам.
Всем участникам экспозиции высылаются каталог и памятная афиша.
Прием работ на конкурс — до 15 марта 1981 года. Возврат работ — до 20 декабря 1981 года.
Снимки и слайды направлять по адресу: 320027, Днепропетровск, ул. Куйбышева, 2, Дом ученых, фотоклуб «Днепр».

Из летописи революции

Чем дальше отстоят от нас события Великой Октябрьской социалистической революции и гражданской войны, тем дороже каждый вновь найденный кадр, на котором запечатлено то героическое время.
Перед вами редкие фотографии Петра Алексеевича Мошкова. Имя это мало известно широкому читателю: всю жизнь Мошков живет в Вологде, в центральной печати выступал редко. Однако в его архиве насчитывается множество снимков, представляющих исторический интерес.
Фотограф-профессионал старшего поколения, член Всероссийского общества фотографов, он прошел хорошую школу у таких признанных мастеров, как М. Наппельбаум, Н. Свищов-Паола, В. Улитин. В юности Петр Алексеевич снимал проводы комсомольцев на фронты гражданской войны, парады войск Вологодского гарнизона, праздничные демонстрации. Позже он создал серию художественных портретов известных людей Вологодской области. С 1925 года занимался комплектацией негативного фонда Вологодского краеведческого музея, снимал архитектурные и исторические памятники города.
В годы Великой Отечественной войны подготовил несколько фотовыставок о героической борьбе советского народа против немецко-фашистских захватчиков.
Энтузиаст светописи сам воспитал десятки фотографов — долгое время преподавал основы фотографии в одном из профтехучилищ, при Дворце культуры железнодорожников организовал фотоклуб.
Воспроизведенные на вкладке снимки Петра Мошкова никогда не публиковались. Они рассказывают о первых годах Советской власти в Вологде, о готовности трудящихся грудью защитить молодую Республику Советов от нашествия интервентов и контрреволюционных сил.

А. ФОМИН

ФОТО **ПЕТРА МОШКОВА**

1 МАЯ 1918 г. В ВОЛОГДЕ

ПЕРВАЯ ГОДОВЩИНА ОКТЯБРЯ В ВОЛОГДЕ

ОТПРАВКА ЧАСТЕЙ ВОЛОГОДСКОГО ГАРНИЗОНА НА ВОСТОЧНЫЙ ФРОНТ. 1920 г.

ПАРАД ВСЕВОБУЧА. 1922 г.

ОБЪЕДИНЯЙТЕСЬ
ДОЛОЙ
КОНТРЪ РЕВОЛЮЦIОННЫЯ
СИЛЫ

ДА ЗДРАВСТВУЕТЪ
ИНТЕРНАЦIОНАЛЪ!
МЫ ПРОТИВЪ ЗАХВАТА
И КОНТРИБУЦIЙ.

ДА ЗДРАВСТВУЕТЪ
СОЦIАЛИЗМЪ

ГРАЖДАНЕ
ГОЛОСУЙТЕ





Р.С.Ф.С.Р.
СТРАЖ
ДОЛОЙ КАПИТАЛИЗМ



Валентин Михалкович **Смысл снимка**

Кандидат искусствоведения

Со страниц газет, журналов, книг, выставочных стендов и уличных витрин снимки ведут общение со множеством людей.
В связи с этим все насущней и острей встает задача — как сделать коммуникацию экономной, как достичь того, чтобы включить в фотокадр максимальное количество информации?
На подобный вопрос наряду с другими должна ответить наука семиотика (или «семиология»). Особенно бурно она развивается в последние два-три десятилетия.
Считается, что семиотика — наука о знаках — состоит из трех частей или подразделов. Синтактика рассматривает то, в каких отношениях знаки находятся между собой, как они взаимодействуют; семантика изучает отношение знаков к тому, что они выражают, к значению, к смыслу. Содержание третьего раздела — прагматики — составляют отношения знака к тем, кто им пользуется, к людям. Наш последующий разговор будет касаться преимущественно вопросов семантики. Следует сказать, что семиотика разрабатывала свои закономерности главным образом на словесном материале. Но снимок создается не из слов, а как бы из самих предметов, воспроизведенных с большой степенью точности. Будут ли открытые на словесном материале закономерности справедливы и по отношению к фотографии? Попробуем в этом разобраться.
Центральным для семиотики является понятие «знак». Знак есть то, посредством чего в высказывании обозначается объект реальной действительности. Знак и объект, представленный знаком, не тождественны, между ними существует разрыв, дистанция. Этот разрыв явственно ощутим в языке. Никакими своими качествами — ни в произнесении, ни в начертании, например, слово «дом» не связано с человеческим жилищем. Но имеется ли такой разрыв в фотографии? Ведь снимок дома для всех наций, придумавших для его обозначения множество разных слов, будет выражать одно и то же.
Не будем торопиться с ответом. Рассмотрим такой простой пример. В журнале «Советское фото» (1979, № 8) рассказано о вновь созданном фотоаппарате «Зенит-19». Статья сопровождается снимками. Изображен сам аппарат (вид спереди и сверху) и различные его узлы и детали. Фотоаппарат представлен на черном фоне, детали и узлы — на сером. Фон концентрирует наше внимание на предмете, не позволяет отвлекаться ни на что другое. Кроме того, на черном фоне фактура материалов, из которых сделан аппарат, тоже черных, скрадывается, зато отчетливо видны более светлые очертания корпуса, различных шарниров и ручек, абрис объектива и выступающих частей корпуса. В сущности, снимок этот ничем не отличается от схемы, от технического рисунка, созданного чертежником. Снимок с высокой степенью точности передает особенности конструкции камеры, направляет наше внимание главным образом на ее технические достоинства, а всякие иные моменты — скажем, эстетическую оценку формы аппарата — автор снимка сознательно исключил.
При всей своей точности снимок не равнозначен предмету и его не заменяет. В семиотике такой род знаков, воспроизводящих внешний вид, конструкцию, схему предмета, называют иконическими.
Необходимо сделать еще один вывод из наших рассуждений. Описанный выше снимок отсылает зрителя только к самому аппарату, говорит только о его технических качествах и ни о чем больше. По своему значению снимок буквален. Буквальное значение в семиотике называется денотативным.
Денотативны все виды «деловой» фотографии — снимки машин и механизмов в технических проспектах, юридические снимки, где запечатлеваются материальные улики и место происшествия, фотографии для документов и т. д. и т. п. Они знакомят зрителя только с самими предметами, с их внешним видом, точнее — со схемой внешнего вида.
Семиологи различают еще коннотативные типы значений, которые возникают, когда объекты и явления действительности участвуют в общественной практике людей, осваиваются этой практикой, и в процессе освоения с ними связываются определенные ощущения, наблюдения, мысли. Подобные ощущения, наблюдения, мысли и составляют суть, содержание коннотативных значений.
Класс коннотативных значений чрезвычайно обширен. Как известно, эти значения находятся в теснейшей связи с нашими знаниями, с культурой, историей; благодаря им знаковая система как бы впитывает внешний мир. К сожалению, до настоящего времени не выработано общепринятой классификации коннотативных значений.
Попробуем определить — хотя бы в первом приближении, — какие типы их могут «работать» в фотографии.
Да, при рассмотрении фотографии камеры «Зенит-19» мы не могли любоваться красотой объемной формы аппарата, ощутить приятный холодок его металлических поверхностей. Однако могут быть созданы фотографии, которые выразительно передают фактуру и объем предметов, положение их в пространстве. Правда, эти предметы нельзя взять со снимка в руки, но фотографии позволяют получить ощущения, которые мы испытываем при непосредственном прикосновении к подобным предметам. Именно такое впечатление вызывают натюрморты, рекламные снимки и др.
Например, на обложке каталога международной фотовыставки «Пентакон-Орво» 1977 года был воспроизведен натюрморт: апельсин и стакан воды. Верхушка апельсина освещена узким лучом. Благодаря этому отчетливо воспринимается желто-оранжевая, неровная, бугристая поверхность плода. Вода и стакан поразительно прозрачны, в воде четко вырисовываются пузырьки воздуха.
Фотография и здесь не перестала быть иконическим знаком изображенных предметов. Но помимо буквальных, денотативных значений (кроме того, что мы с легкостью определяем: вот это — апельсин, а это — стакан с водой), мы воспринимаем здесь еще нечто бо́льшее: приятную, влекущую материальность плода, который действительно хочется потрогать, попробовать на вкус, так же как и прозрачную (видимо, холодную) воду, которой с удовольствием утолишь жажду.
Этот снимок не только отсылает внимание зрителя к самим предметам, он апеллирует еще к чувственному опыту зрителя. Ведь большинство людей, прежде чем увидели снимок, в жизни познали и прекрасные вкусовые качества апельсина, и живительный эффект холодной воды в жару. И, конечно, чем нагляднее снимок передает качества предмета, тем активнее подключается наш чувственный опыт.
Для того, чтобы осознать такой снимок, не нужны слова. Ощущения возникают как бы сами собой, в сфере эмоций, а не в сфере понятий. Такие ощущения способен вызвать не только фотокадр. Они могут возникнуть и у зрителя кинокадра, телевизионной «картинки», живописного полотна.
Теоретики живописи первые столкнулись с этим типом значений. Назовем способность фотографии и живописи актуализировать ощущения зрителя из его прежнего опыта — «чувственными значениями».
Постараемся подробнее выявить тип чувственных значений на другом примере. На известном снимке С. Петрухина («СФ», 1977, № 12) запечатлены четыре девушки — одна впереди, трое других за нею на возвышении. Группа снята широкоугольным объективом, который близкое приближает и удаляет дальнее, отчего расстояние между лицами девушек — той, что находится впереди, и стоящими сзади — еще больше увеличивается. Три девушки на втором плане стоят в неглубокой нише — боковые ее стенки подчеркивают вертикальность композиции снимка.
Девушки поют. Музыка, видимо, серьезная, классическая: у всех девушек строгие белые кофточки и черные жилетки. Ради эстрадного пения они оделись бы как-нибудь иначе — свободнее, живописнее. Классическая музыка, как и вообще серьезное искусство, общественным сознанием воспринимается как нечто возвышенное. Можно сказать, что «возвышенность» есть одно из распространенных коннотативных значений понятия искусство.
Автор снимка не только учитывал это распространенное значение, но и воссоздал, выразил его пластически — вертикальностью композиции, удлинением, растягиванием пропорций.
Проследим, как мы вычитывали смысл этой работы. С одной стороны, в ход пошел жизненный опыт: знание того, как люди относятся к искусству, каким престижем оно пользуется в обществе. Жизненный опыт помог нам различить, что на снимке представлена ситуация, имеющая отношение к искусству, а именно — к серьезной классической музыке. Отсюда мы заключили, что и на представленную ситуацию должен распространяться тот престиж, которым пользуется искусство вообще. Значит, изображенная ситуация должна пониматься как возвышенная. И тогда оказывается, что фотография как бы пропитана нашим знанием внешнего мира.
Без такого знания воспринимать ее было бы чрезвычайно трудно. И, чтобы облегчить ориентацию зрительского восприятия, автор прибегнул к нарушению пропорций, к удлинению изображения по вертикали.
Все детали снимка взаимодействовали друг с другом, поддерживали друг друга. В результате они и создали у нас ощущение возвышенности, которое можно выразить словом: то есть оно оказывается значением на порядок выше, чем те, на основе которых возникло. В отличие от чувственных назовем значения этого типа «рациональными», поскольку они относятся к «рацио», то есть к сфере умственной.

Конечно, не всегда взаимодействие различных типов значений приводит к тому же результату, что и в описанной работе С. Петрухина. Скажем, чувственные значения могут, напротив, противодействовать значениям рациональным, как бы снижать, преображать их. Снимок В. Гиппенрейтера называется «Весеннее ненастье» («СФ», 1979, № 8). Здесь в кадр попал крохотный клочок земной поверхности, когда зимний снег уже растаял, кругом вода. Однако зима до конца не сдалась. Выпал новый снег, он размок, но небольшие нежно-белые сугробики еще держатся, они цепочкой пересекают лужу...

И название, и сама ситуация сразу включают в воображении зрителя те значения, которые прекрасно выражает выученный еще в школе стишок: «Зима недаром злится: прошла ее пора. Весна в окно стучится и гонит со двора».

Умом мы понимаем, что фотография должна показывать именно эту ярость, напряженность противоборства времен года. Зима, действительно, не хочет сдавать позиции, она опять послала на землю снег. Но мягкая, почти мраморная белизна сугробиков, нежная оливковая зелень размокшего снега, красные рефлексы заходящего солнца — все это разрушает долженствующее здесь быть настроение яростности и, напротив, говорит о какой-то благостности, даже незлобности природы, в которой могут уживаться, сосуществовать все краски: от холодного зеленовато-белого в левом верхнем углу снимка до теплокрасного в правом нижнем углу. Эту работу переосмысления типичной ситуации заставили нас выполнить именно чувственные значения.

Когда на одном снимке чувственные значения совместным действием создают рациональное понятие, а на другом ведут себя противоположным образом — противоречат, противодействуют ему, мы говорим о крайних типах значений. Между ними располагается огромное число способов тесного взаимодействия обеих групп значений — описать их все просто не представляется возможным. Поэтому обратим внимание на иное обстоятельство.

Когда мы говорим о чувственных или рациональных значениях, входящих в общий класс значений коннотативных, из этого совсем не следует, что фотограф думает или обязательно должен думать о них, когда создает свой снимок. Он прежде всего руководствуется замыслом, оставляя прочтение своей работы зрителю. Но для самого зрителя — чтобы он «прочел» фотографию, вник в нее — эти значения необходимы, причем рациональные здесь нужны, может быть, в бо́льшей степени, чем чувственные.

Не только от зрителей фотографий, но и от читателей книг, от любителей музыки часто можно услышать: это произведение «говорит о мужестве» или «о духовном богатстве человека», или «о величии природы». Все разнообразие смысловых оттенков, содержащихся в произведении, они сводят к какому-то обобщенному понятию. И это необходимо для восприятия и осмысления представленного на суд публики творения. Это закономерность.

Ту же закономерность можно доказать от обратного. Возьмем научные фотографии объектов микромира («СФ», 1979, № 8) — всевозможные реакции клетки на гипоксию, ультраструктуры мембран хлоропластов и т. д. и т. п. Хотя эти снимки на обычного зрителя (не биофизика) могут воздействовать эмоционально, поражать разнообразием форм природы, глубокого эстетического понимания они не вызовут, поскольку в повседневном опыте зрителя не обжиты, не «обросли» рациональными значениями. Говорить в связи с этими снимками об эстетическом впечатлении можно лишь по той причине, что опубликованы они не в специальном издании. Большинство читателей «СФ» с биофизикой не имеют ничего общего. Следовательно, и фотографии хлоропластов будут восприниматься ими как все иные фотографии.

Из представлений о рациональных и чувственных значениях снимка можно сделать важный для теории вывод, а именно — наметить одно из различий между фотографией художественной и документальной. Для этого нам придется перейти из области семантики в другой подраздел семиотики — в область прагматики, трактующей о взаимоотношениях знаков с теми, кто ими пользуется, — с людьми.

Выше говорилось о двух основных типах коннотативных значений. Дело не в том, что, скажем, художественная фотография преимущественно пользуется одним типом, а документальная фотография — другим. Нет, в каждой из них широко применяются оба типа значений. Водораздел возникает на совершенно иной основе.

Человек, воспринимающий снимок, не обладает «пустым», ничем не заполненным сознанием — у каждого есть свои взгляды, свои привычки, свои воззрения и предпочтения. Один из ученых назвал эту сумму взглядов «горизонтом ожидания». Снимок встречается с «горизонтом ожидания» своего зрителя — подтверждает или противоречит его взглядам. Так вот — документальная и художественная фотографии по-разному (каждая по-своему) «обходятся» со зрительскими «горизонтами ожиданий».

Заметим, как дотошно и конкретно именуются в документальной фотографии объекты, изображенные в кадре: «бригадир строителей такой-то при возведении жилого массива такого-то в городе таком-то» или «колхозницы колхоза такого-то на уборке сахарной свеклы». Здесь есть как бы две значащие стороны: конкретный человек — Иванов, Петров, Сидоров; и типичная, знакомая зрителям ситуация — строительство жилого массива, уборка урожая и т. д. Относительно типичных ситуаций аудитория имеет свой «горизонт ожидания». Документальный снимок и стремится полностью опереться на этот «горизонт ожидания»; здесь как бы заранее предполагается, что те чувства, которые избранная ситуация вызывает у человека в непосредственной действительности, она будет или должна вызывать на снимке. С точки зрения чувств, входящих в «горизонт ожидания», мы и смотрим на изображенных в кадре бригадира Иванова, на колхозниц Петрову или Сидорову. Причем в самих фигурах прежде всего отмечаем те черты, которые определенным образом перекликаются с чувствами, заданными «горизонтом ожидания». Скажем, ситуация для нас радостна, и в модели мы отметим подробности, свидетельствующие о бодрости, оптимизме, или, напротив, — говорящие об усталости, напряжении, чтобы глубоко ощутить то, каким трудом достигается радость.

Подобным же образом воспринимаются и кадры, принадлежащие к образной документалистике. На снимке Г. Копосова «Город наступает» («СФ», 1979, № 8) трактор тащит деревенскую бревенчатую избу; а в качестве заботливого эскорта — сбоку грузовик и легковая машина. И надпись, и все представленное в кадре отсылают нас к совершенно определенной ситуации — к размаху жилищного строительства у нас в стране. Конечно, ситуация эта по своему характеру оптимистична — у людей улучшаются бытовые условия, люди получают удобные, комфортабельные квартиры. Зритель, испытывающий такие чувства, «вычитает» на снимке одни рациональные значения: полюбуется мощной геометрией жилого массива на заднем плане, весело улыбнется при виде хатенки, печально отправляющейся в изгнание. Но у кого-то ситуация может вызвать и ностальгический вздох: изчезает милая, трогательная, приятная сердцу красота былых времен, вытесняется стандартизированными сооружениями. Такой зритель по-другому увидит старый домик, выберет для себя совсем иные значения из снимка — вид домика наполнит сердце такого зрителя грустью.

Художественная фотография иначе обращается к своему зрителю; здесь по большей части нет расчета на «горизонт ожидания», имеющийся у публики; художественная фотография не стремится к тому, чтобы ситуация в кадре вызывала именно те чувства, которые рождает подобная ситуация в действительности. Художественный кадр стремится создать свои, особые, только на данном снимке проявляющиеся эмоциональные и рациональные значения. Выше мы познакомились с тем, как самостоятельно, собственным усилием подробности на снимке С. Петрухина создали представление о возвышенном; как совсем не опирался на распространенное представление о противоборстве времен года В. Гиппенрейтер, а выражал свое, особое представление. Часто художники вообще исключают из кадра знакомую для зрителя, типичную ситуацию, чтобы она никак не влияла на восприятие изображенного: представленное в кадре должно говорить за себя само. Особенно это заметно в портретах, выполненных по-рембрандтовски: абсолютно темный фон и смотрящее на зрителя лицо модели. Зритель должен его воспринимать без «подсказки» ситуации — оно само становится целостной, законченной ситуацией, требующей пристального вглядывания.

Любопытный пример взаимоотношений со зрительским «горизонтом ожидания» являет собой цикл Р. Ракаускаса «Цветение» («СФ», 1977, № 12). Здесь на каждом снимке в качестве своеобразной декорации есть нечто цветущее — дерево, куст, трава, а то просто земля, усеянная опавшими лепестками. Представление о цветении всегда связывается с подъемом, со взрывом жизненных сил; такое рациональное значение почти обязательно входит в наш «горизонт ожидания». Но Ракаускас не просто к нему обращается, чтобы вызвать в памяти само понятие цветения, саму идею взрыва жизненных сил в ее обобщенном виде. Художника интересует, как с этим общим понятием соотносятся конкретные, неповторимые человеческие существа — старики, дети, молодежь. Смысловые признаки понятия мы переносим и на изображенных в кадре людей — для нас они тоже «цветут»; но в то же время, со своей стороны, по-особому воздействуют на общее понятие, «высвечивают» в нем все новые грани. Таким образом, с каждым очередным снимком преодолевается зрительский «горизонт ожидания» — понятие мы воспринимаем уже не в его целостном, законченном, раз навсегда заданном виде, а по-новому открываем в нем неожиданные оттенки и смысловые признаки. Художник не просто воспроизводит из кадра в кадр общую идею, а постоянно — ради нас — «играет» с нею.

Способов такой игры есть множество, каждый художник находит свои индивидуальные приемы расширения зрительского «горизонта ожидания». Перечислить их в одной статье невозможно. Поэтому скажем в заключение так: вся фотография — от деловой до художественной — значима, но каждый ее вид выражает свои значения по-иному, и понять своеобразие способов выражения помогают нам теоретические достижения семиотики.

С. Морозов **Поэзия первых пятилеток**

К 80-ЛЕТИЮ ДМИТРИЯ ДЕБАБОВА

Познакомился я с Дмитрием Дебабовым и первый раз принимал от него негативы в 1931 году. Давненько, без малого полвека назад. Ему тогда минуло тридцать лет, и о его профессиональном мастерстве говорили уже с уважением. И уже отличались его съемки характерными дебабовскими чертами.
Он и тогда умел делать многое. Снимал завершение строительства Турксиба, возведение первых цехов и домен Магнитогорска и Кузнецка — ценны дебабовские документы первых лет индустриализации. Как не вспомнить его снимок «На работу!» — открытый клапан заводского гудка на фоне труб. Этот снимок как символ был помещен на обложке первого номера журнала «СССР на стройке», созданного в 1930 году по инициативе А. М. Горького. Дебабов как репортер снимал и дипломатическую хронику, его темой была также жизнь Красной Армии.



ДМИТРИЙ ДЕБАБОВ. 1935 г.

Отличный знаток секретов тогдашней репортажной техники, Дебабов удивлял сметкой, хваткой, работал надежно. Помнится мне напряженный день в редакции агентства Союзфото 7 ноября 1932 года. Непроглядный туман заволок Красную площадь в часы военного парада. Фотографы несколько растерянно передавали редакторам еще не высохшие пленки: трудно было выбрать достойные по технике кадры. Но вот в наших руках пленки Дмитрия. Откуда взялся свет! Это была поистине феноменальная удача Дебабова. Запомнился мне этот день, а спустя чуть не тридцать лет в публикации из дневников фотографа я прочел («СФ», 1960, № 4, автор статьи Л. Аксельрод), что записал Дебабов об этом дне в своем блокноте: «Хорошо, что пару дней потратил на подготовку и попробовал материал в разных условиях. Недаром потратил и пленку, и время на подбор фильтров: снимки вышли неплохими. А ведь

ЛЕДОКОЛ «КРАСИН» ВО ЛЬДАХ АРКТИКИ. 1936 г.



РЕГУЛИРОВЩИК (ЛЕНИНГРАД). 1935 г.

СЕРАФИМ ЗНАМЕНСКИЙ. 30-е годы

кое-кто смеялся». Свидетельствую, да, это было именно так. В Дебабове счастливо сочетались достоинства умелого техника-оператора и зоркого художника-наблюдателя. Про него можно с полным правом сказать: он владел искусством видеть.

Репортажный портрет Дебабова, открывающий строки нашего очерка, очень точно передает внешность этого мобильного фотографа. Простое открытое лицо, благожелательная добрая улыбка, легкий прищур глаз, ладная и прочная осанка человека, приспособленного одолевать тропы первопроходцев. Под шлемом — мягкие русые волосы русского мастерового. Дебабова любили.

В редакциях его всегда ждали с нетерпением: откуда и с чем интересным объявился Дмитрий? А он преимущественно либо уезжал, либо возвращался. По его же словам, он только месяца три в году проводил дома, в Москве. Это был талантливый непоседа. В лучших его снимках выискиваются признаки не только и не столько фотографии 20—30-х годов, сколько признаки ее недавних лет и ее настоящего. Его становление как фотожурналиста и фотохудожника, как личности характерно для начальной поры взаимодействия искусств и журналистики.

Родился Дмитрий Георгиевич Дебабов в деревне Кончеево Краснопахорского района Московской области. С девяти лет учился в Москве. Работал токарем на заводе б. Бромлей, ныне «Красный пролетарий».

20-е годы — время страстных увлечений: кино, театром. Молодой рабочий тянулся к искусству, он поступил актером в студию Пролеткульта. Вскоре возник театр, в руководстве которым участвовал Эйзенштейн. Именно по совету С. М. Эйзенштейна Дебабов занялся фотографией как любитель. Позже, в 1940 году, когда имя фотографа было уже хорошо известно, С. М. Эйзенштейн напишет о нем: «Вот тонкий мастер Дебабов, когда-то он актер Первого Рабочего театра Пролеткульта, где я начинал работу режиссером. Заразившись нашей работой в кино («Стачка», 1924), он страстно втягивается в фотоработу, учится технике, копит опыт, пробует и, наконец, достигает большого блеска, которым отмечены его неоднократно премированные фотографические произведения» («СФ», 1940, № 1).

Так молодой фотограф нашел связь полюбившейся ему профессии с театром и кинематографом. Дебабов играет в фильмах Эйзенштейна, в 1926—1927 годах выступает в Средней Азии с труппой «Синей блузы», фотографирует там. По возвращении в Москву он уже профессионально работает фотографом — сотрудником столичных газет. Пройдя курс кинооператорского дела, снимает как режиссер-оператор несколько хроникальных фильмов. Но упомянутый выше успех Дебабова в праздничной съемке в ноябре 1932 года был уже итогом его деятельности как одаренного профессионала-фотокорреспондента.

В 1933 году закончились для него поиски «самого себя». Он становится фотокорреспондентом газеты «Известия», и последующие годы его жизни связаны с этой газетой.

Дебабов не участвовал в дискуссиях, возникавших в то время среди художников и фотографов, но умел слушать и умел учиться. По стилю он был ближе к мастерам группы «Октябрь» — А. Родченко, Б. Игнатовичу. Он постигал поэтику «Обновленного ви́дения» с применением смелых ракурсов и сменных объективов. Это был мастер крупного плана, передачи фактуры. Помнится, как один зарубежный критик написал о портретах Дебабова, увиденных на выставке: «Огромные головы на его портретах распирают рамы». Он не сторонился мягко рисующих объективов: портрет эвенки Вассы — пример тому. Снимок этот имел успех на выставках: прием портретной фотографии был использован при съемке женщины с далекого Севера. Любил Дебабов в снимках необычные сопоставления: крупно, фактурно поданный баллон автомобиля на фоне русского пейзажа; стебли цветов возле только что воздвигнутой трубы на Магнитострое; увиденная фотографом на праздничной площади лошадь, оскалившая зубы перед деревянным макетом трактора...

«Лейка» в руках пытливого фотографа — Дебабов оставался верен этой камере — помогала ему работать как новатору искусства ви́дения.

Существенная деталь, характерная для работы Дебабова, — расходовать десятки катушек пленки, делать сот-



ни, тысячи кадров. Эта «расточительность» даже вызывала усмешки: тогда еще крепка была традиция предварительного построения будущего кадра. Дебабов снимал едва ли не непрерывно. В будущем, в конце 50-х, в 60-х годах так стали работать мастера «фотографии жизни» во многих странах. Не без хвастовства Дмитрий Дебабов называл количество метров израсходованной пленки вместе с тысячами километров, преодолеваемых им в путешествиях по стране на всех видах тогдашнего транспорта. Сколько километров исколесил Дебабов? В 40-х годах он полушутя уверял, что покрыл расстояние до Луны, а теперь уже возвращается обратно. Его журналистские путешествия охватывали Среднюю Азию, Закавказье, Россию, страстью его оставались всегда Крайний Север, Северо-Восток Сибири и Забайкалье. Фотограф участвовал в нескольких высокоширотных экспедициях, в частности в 1939 году побывал в Арктике в составе экспедиции для оказания помощи дрейфовавшему во льдах знаменитому ледоколу «Седов». Осталась дневниковая запись Дебабова о съемке корабля: «13 января 39 года, 12 часов 8 минут. Встреча «Седова». Сижу в бочке. «Лейка» работает хорошо. Поднимают флаги расцвечивания, а я кадрирую панораму встречи... Впереди — торосы и темнота. Освещают ракетницы. При их свете снимаю. Седовцы кричат, оркестр кричит. «Лейка» тепленькая, значит кадры будут». Таковы авторские комментарии к редчайшему событийному кадру. Именно фотожурналистом — фотохудожником Севера и вошел прежде всего в историю отечественной фотографии Дмитрий Дебабов. Нарымская тайга, Чукотка, Таймыр, Дудинка, бухта Тикси, мыс Шелагский, остров Врангеля, Петропавловск-Камчатский, залив св. Лаврентия — такова примерно его «география творчества». Сам увлеченный охотник, Дебабов поэтизировал охоту во всех ее любительских и промысловых видах. Поэтизировал природу Севера. При встречах с друзьями, в редакциях его молчание расковывалось, если заходила речь о приключениях в его бродячей фотожурналистской жизни. Он как бы всегда жил на трассах своих путешествий. Вот один из его рассказов.

— По дороге в Дудинку тундру пересекал на собачьих упряжках. Встретился пленительный пейзаж. Что делать? Остановить собак посреди перегона возница почел бы столь же нелепым, сколь нелепой считали бы мы остановку курьерского поезда по требованию пассажира, которому приглянулся окружающий ландшафт, — рассказывал Дебабов. — Впрочем, я перехитрил каюра: когда находился объект для съемки, я немедленно скатывался с нарт в снег... Пока каюр замечал мое исчезновение и поворачивал упряжку обратно, я успевал сделать пять-шесть снимков...

Попадая в круг житья-бытья какой-либо народности Севера или Юга нашей страны, репортер редко ограничивался заданиями редакции или организации, командировавшей его. «Экспедиционный жанр» Дебабова в этом отношении предрекал манеру работы творческих фотографов 50—70-х годов. Отыскивание психологических мотивов не было в его время характерной чертой жанрового репортажа. Дебабов всматривался в обновляемые этнографические особенности окружающей его действительности, в пробивающиеся ростки советского уклада жизни различных народностей, в признаки новой культуры. Концерт столичных артистов на Севере, агитатор в таежной бригаде, празднично одетые женщины из семей охотников, получающие муку и другие товары за проданную пушнину. Такие снимки продолжают жить и спустя полвека. Они несут нам правду тех лет, сильны истиной документа.

Как строфы поэмы прочитываются образы из быта таежных охотников или байкальских рыбаков, запечатленных в сериях снимков Дебабова. А сибирские лайки были для фотографа — по его словам — идеалом северной красоты. Снимки собак — друзей, хранителей жизни, сопереживателей тягот и радостей обитателей тайги, тундры, зимовок могли бы составить целую поэму. Они и ныне не теряют своего обаяния.

В сотрудничестве с писателем Эль-Регистаном Дебабов в 1937 году выпустил книгу «Следопыты далекого Севера» (Москва, Детгиз).

К выдающимся произведениям советской художественной фотографии по достоинству относят его из-

ОХОТНИК ЭВЕНК. 1935 г.



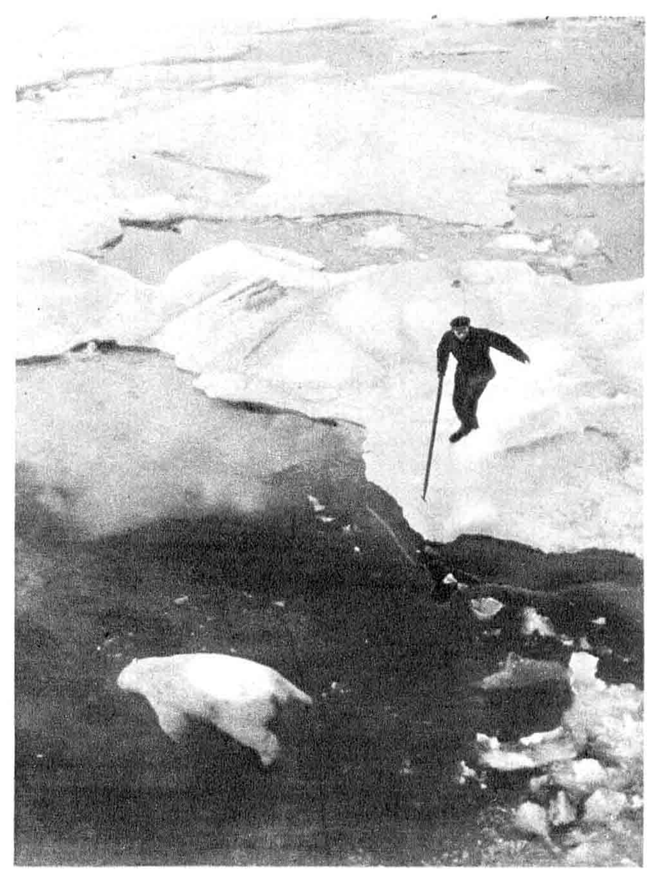
вестный снимок «Полярная ночь»: собака у занесенной снегом избушки. За эту работу автор получил несколько наград на международных выставках. Ее приобрел тогдашний президент США Франклин Рузвельт. Гости президента видели этот снимок Дебабова в его рабочем кабинете.

Сторонник репортажно-жанровой съемки, Дебабов мастерски выполнял динамические фотоочерки, цельные по своей форме и сюжетному завершению — на Севере и Юге — в Подкаменной Тунгуске и в казахстанских горах Ала-Тау — о молодом охотнике эвенке Яше Хойбуль и казахе Давлетбаке с его горделивым беркутом. Фотографом-художником увековечены образы двух охотников. Будто сегодня талантливым мастером выполнены эти минифотоочерки. Между тем обе работы относятся к одному году — 1935-му.

В годы Великой Отечественной войны Дебабов проводил фотокиносъемки на Крайнем Севере, в Баренцевом и Беринговом морях, работал фотографом на высокоширотных воздушных трассах. Не расставался он с Арктикой и в последующие годы. Много снимал в Восточной Сибири, где тогда с новым размахом началось освоение природных богатств. В ноябре 1948 года Иркутский облисполком провел в своем городе выставку работ Дебабова — последняя встреча со зрителями.

ЗА ДОБЫЧЕЙ (КАЗАХСТАН). 1935 г.

МАГНИТОГОРСК. 1936 г.

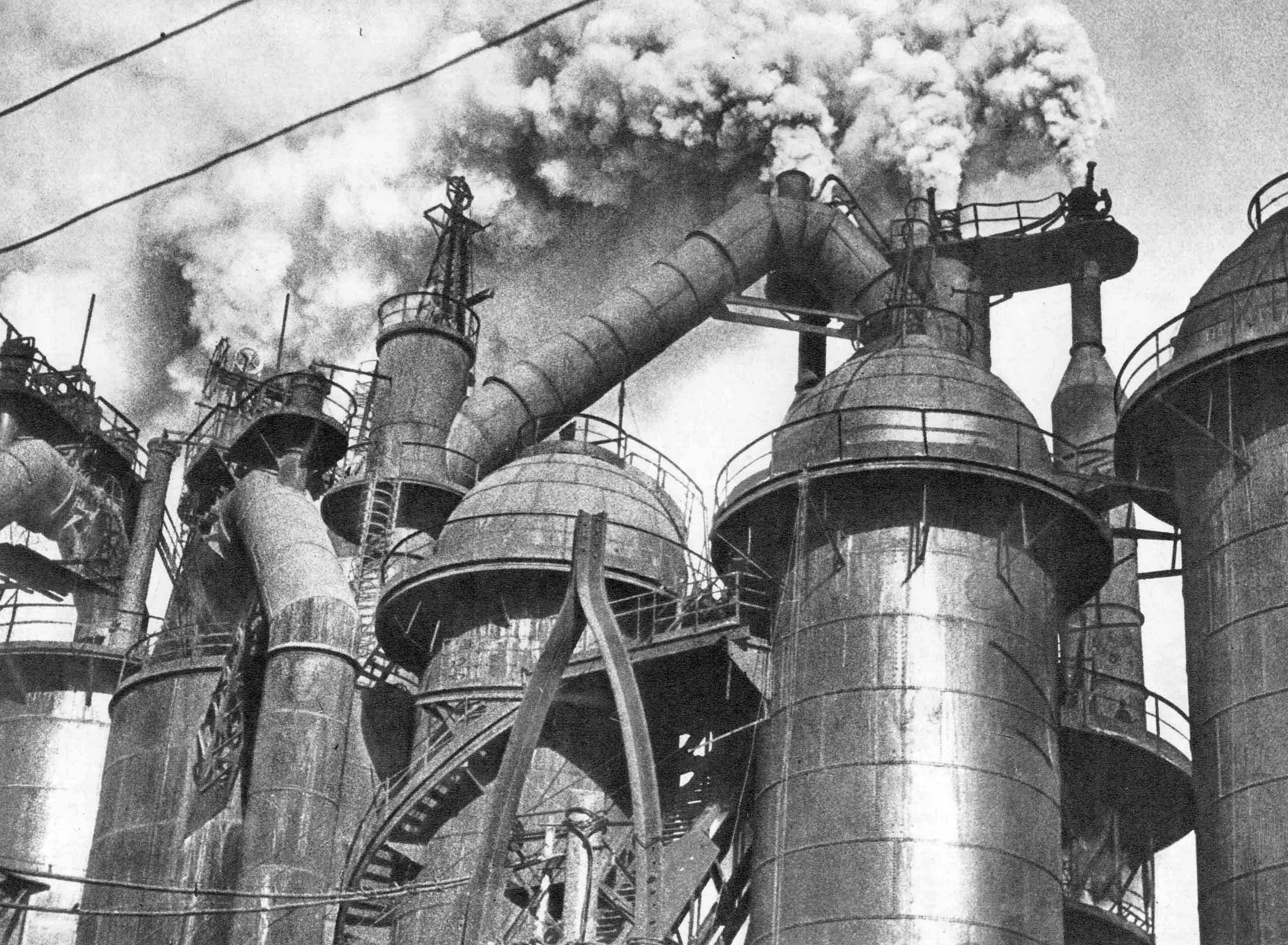


СРЕДИ ЛЬДОВ

По словам его друга, известного в те десятилетия московского журналиста Леонида Коробова, Дебабов готовил книгу, и экспонаты выставки предназначались для нее, этой книги, написанной объективом «лейки». К сожалению, до сих пор нет книги Дебабова и нет еще книги о самом Дебабове.

Тысячи кадров, увидевших свет. Многое остается в архивах. Время жестко просеивает творческое наследие самоотверженных данников переменчивой музы фотографии. Остаются сотни снимков, не теряющих своей информативной или художественной ценности. Новое поколение снова меняет оценку сохранившегося наследия.

С открытой душой мы вправе сказать, что собрания из десятков отборных работ Дмитрия Дебабова сохраняют свои неугасающие достоинства и по прошествии почти полувека. Достоинства гуманистические и собственно художественные. Снимки талантливого мастера близки исканиям современной творческой фотографии.



Техника фотопечати

Существует два способа печати снимков — контактный и проекционный. При контактной печати негатив эмульсионной стороной вплотную прижимается (обычно в специальной рамке или станке) к эмульсионной стороне бумаги. Позитив получается такого же формата, и поэтому этот способ пригоден только для получения контрольных отпечатков или снимков с больших негативов. При проекционной печати (с помощью увеличителя) можно в значительных пределах изменять масштаб увеличения изображения, кадрировать негатив, применять специальные приемы печати.

Существует множество моделей увеличителей, но принципиальная схема у них одна (см. рисунок). Негатив, помещенный в негативную рамку, освещается лампой, находящейся в светонепроницаемом кожухе. Объектив проецирует резко увеличенное изображение негатива на экран-подставку, где и размещается фотобумага. В зависимости от масштаба увеличения меняется расстояние между объективом и негативом, с одной стороны, и объективом и экраном — с другой, поэтому кожух укреплен на стойке увеличителя подвижно. Для равномерного и более яркого освещения негатива между лампой и негативной рамкой помещается конденсор — собирающая стеклянная линза или несколько линз с большим диаметром. Около объектива расположен также откидной красный светофильтр, позволяющий визуально проверять наводку на резкость на листе фотобумаги.

При выборе увеличителя необходимо обратить внимание, для какого формата негативов он предназначен. Многие модели («Ленинград», «Таврия», УПА, «Юность» и др.) рассчитаны только на 35-мм пленку, другие («Нева-3», «Крокус») — на узкую и на широкую. При покупке увеличителя нужно внимательно проверить качество конденсора, чтобы в нем не было пузырей, свилей, сколов и других дефектов. Иначе все они при печати скажутся на качестве снимка.

Облегчают печать дополнительные приспособления. Кадрирующая рамка позволяет плотно прижимать лист бумаги и менять величину полей по краям. Реле времени точно повторяет выдержку, а экспонометр для печати дает возможность определить ее, сократив число проб.

Процесс печати, который ведется, конечно, в темной комнате при неактиничном освещении, состоит из наладки увеличителя, выбора негатива и масштаба увеличения, подбора бумаги к негативу и определения правильной выдержки.

Наладка увеличителя заключается в основном в регулировке положения лампы. Если этого не сделать, негатив будет освещен неравномерно, и отпечаток получится с дефектами — затемненными углами или серединой. Часть деталей при этом пропадает. Регулировка проводится без негатива, примерно при выбранном масштабе увеличения, включенной лампе, желательно с малыми значениями диафрагмы объектива (1 : 8 — 1 : 11). Световой прямоугольник на экране должен иметь одинаковую яркость по всей поверхности. Если этого нет, лампу передвигают вверх—вниз и в стороны до устранения темных и светлых пятен.

Проверку регулировки повторяют при больших изменениях масштаба увеличения. Хорошая равномерность освещения достигается при работе с матовой, молочной или опаловой лампой и дополнительным матовым стеклом на конденсоре.

Перед печатью негатив помещают в негативную рамку увеличителя эмульсией к объективу. Он должен лежать в рамке совершенно плоско. Этому способствуют прижимные стекла, предусмотренные в некоторых увеличителях. Передвижением кожуха по штанге выбирают масштаб увеличения, а смещая объектив относительно негатива при полностью открытой диафрагме, наводят на резкость.

Следующий важный шаг — выбор бумаги, соответствующей негативу. Чем контрастнее негатив, тем мягче должна быть по градации фотобумага, и наоборот. То есть мягкий негатив печатают на контрастной или особоконтрастной бумаге, нормальный — на нормальной, а контрастный — на полумягкой или мягкой.

Не путайте контрастность негатива с его общей плотностью. От последней зависит выдержка при печати, но не выбор типа бумаги.

У контрастного негатива прозрачные и плотные участки отличаются по плотности очень резко, средних плотностей (серых участков) почти нет или их мало. Детали изображения плохо различимы как в светлых, так и в темных местах. На нормальном по контрасту негативе четко различается множество промежуточных полутонов и деталей. Малоконтрастный (мягкий, вялый) негатив весь состоит из средних (серых) плотностей, разница между самыми светлыми и самыми темными участками мала.

Выдержка при печати зависит от многих факторов (масштаб увеличения, мощность лампы, общая плотность негатива, тип бумаги, величина диафрагмы объектива увеличителя) и подбирается обычно путем проб. Для этого кусочек узкой полоски фотобумаги экспонируют под сюжетно важной частью негатива, затем открывают еще небольшой участок полоски примерно на 2 с и т. д. Если всего на полоске получится 10—12 проб, то выдержку для каждой нетрудно подсчитать, зная выдержку каждого участка и место пробы на полоске. После проявления и фиксирования находят участок с нормальной плотностью, и весь позитив печатают с этой выдержкой.

Следует стремиться к тому, чтобы выдержка лежала в пределах нескольких секунд, если она чрезмерно коротка, то даже небольшие ошибки в ее отсчете заметно сказываются на качестве отпечатка, а если слишком длинна (десятки секунд), процесс печати затягивается. Менять выдержку при печати удобнее всего путем изменения диафрагмы объектива. Неправильная выдержка приводит к бракованному отпечатку. При слишком короткой выдержке его плотность недостаточна, деталей под темными участками негатива на снимке не видно. При слишком длинной весь позитив становится чрезмерно темным. В обоих случаях у фотолюбителя, как правило, появляется стремление исправить ошибку в экспозиции за счет времени проявления. При передержке отпечаток сразу вынимают из проявителя, а при недодержке, наоборот, оставляют в кювете на десяток минут. Оба приема ошибочны, они не позволяют спасти отпечаток, он все равно получается завуалированным, серым, без проработки деталей или, наоборот, слишком контрастным. Выдержка должна всегда быть такой, чтобы при проявлении около 2 мин (по крайней мере не меньше 1,5 мин и не больше 2,5 мин) при 18—20°C отпечаток приобрел необходимую плотность, которая при дальнейшем проявлении практически не растет. Если он слишком бледен или слишком темен, его нужно перепечатать, не исправляя выдержку.

Часто возникают дефекты отпечатков, связанные с неправильным выбором бумаги по градации. Если ни при одной из пробных выдержек, несмотря на нормальную плотность сюжетно важной части изображения, не удается получить хорошую передачу промежуточных полутонов, нужно сменить тип бумаги по контрастности. Если снимки либо однотонно серы (бумага недостаточно контрастна), либо, наоборот, имеют только отдельные черные и белые детали (особенно часто не прорабатывается небо), — бумага слишком контрастна. Снимок только тогда правильно выполнен технически, когда он содержит всю шкалу полутонов — от чисто белых до самых черных, хотя бы и небольших по площади, с достаточным количеством промежуточных участков разной плотности. Когда самые темные участки снимка недостаточно черны, кажется, что в отпечатке отсутствует сочность, а если белые места выглядят серыми, снимок производит впечатление завуалированного.

Окончательную оценку изображения производят при обычном освещении, тогда легче заметить его недостатки. Не забывайте, что даже на одной и той же пленке различные кадры могут иметь заметно отличающуюся плотность, поэтому выдержку следует контролировать возможно чаще.

Имейте в виду также, что на хорошем отпечатке недопустимы желтые пятна, следы от пальцев, царапин, пыли, неровные поля.

А. ШЕКЛЕИН

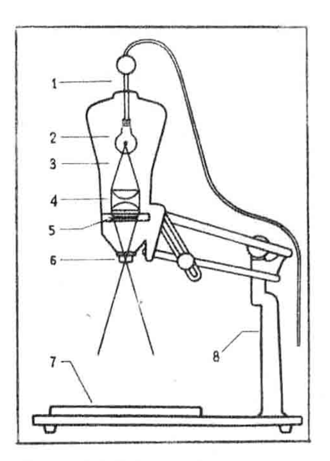


СХЕМА УВЕЛИЧИТЕЛЯ:
1 — ШАРНИР ДЛЯ РЕГУЛИРОВКИ ПОЛОЖЕНИЯ ЛАМПЫ; 2 — ЛАМПА; 3 — КОЖУХ; 4 — КОНДЕНСОР; 5 — НЕГАТИВ; 6 — ОБЪЕКТИВ; 7 — ЭКРАН; 8 — ШТАНГА

Очередной Красногорский...

В ряду фотоконкурсов союзного масштаба один имеет репутацию ветерана, долгожителя. Это конкурс Красногорского механического завода. Он проводится вот уже более пятнадцати лет.
В первые годы на конкурс поступало до 6—9 тысяч кадров. По мере того как росло мастерство авторов и соответственно повышались критерии оценки снимков, число фоторабот уменьшалось. Процесс закономерный, понятный. На последний конкурс, о котором пойдет речь, поступило 2662 фотографии от 445 авторов и 647 — от 32 клубов.
Конкурсные снимки дают редкую возможность для анализа фотолюбительского творчества. Если бы можно было собрать снимки со всех конкурсов завода 60—70-х годов, могло появиться целое исследование по самодеятельному фотоискусству. Увы, отсутствие каталогов прошедших выставок лишает критиков такой возможности.
С самого начала стало традицией награждать участников соревнования призами — фотопродукцией с красногорской маркой — фотоаппаратами, объективами. Это немалый стимул для фотолюбителей. Но выгода здесь обоюдная: завод не только отдает. Он получает признание, авторитет, наконец, фотографии, которые красноречивее слов говорят о качестве выпускаемой продукции.
Кто вышел в лидеры завершившегося конкурса «Красногорск-79»?
Первую премию за коллекцию получил коллектив клуба «Запорожье», один из самых сильных в стране. Вторые премии получили фотоклубы «Факел» (Новосибирск) и «Норд» (Мурманск).
Третьи премии — фотогруппа «Трива» (Новокузнецк), коллективы фотолюбителей Заочного народного университета искусств (Москва) и московского областного Дома художественной самодеятельности.
Первые премии в различных жанрах завоевали С. Яворский и С. Потапов (Горький), Г. Лукьянова, С. Карташов и Н. Малышев (Московская обл.), Р. Линенис (Каунас), А. Копалов (Новосибирск).
Кроме того, выданы дипломы 23 клубам и 163 авторам.
Соревновались фотолюбители по нескольким тематическим разделам: портрет, жанр, пейзаж, спорт, эксперимент, серии, цветные снимки.
Обращает на себя внимание высокий уровень жанровой фотографии, успешное использование репортажных приемов съемки. Отрадно, что любители с успехом осваивают производственную тематику. Особо стоит отметить снимки новокузнецкой фотогруппы «Трива». Меньше, чем на прошлых конкурсах, было снимков, выполненных сложными приемами печати, портретных снимков.
...Конкурс Красногорского механического завода — по сути дела, всесоюзный фотолюбительский конкурс. Может быть, стоит обозначить этот его представительный характер. В итоге рамки конкурса раздвинутся, и он будет соответствовать статусу, которого заслуживает.

М. ЛЕОНТЬЕВ,
член жюри

Л. БАРАНОВ БОДРЫЙ МАРШ



В. РАХМАНОВ ЕВГЕНИЙ МРАВИНСКИЙ



В. СОКОЛАЕВ СЕЛЬСКИЙ МОТОКРОСС

В. АФАНАСОПУЛО В СВЯЗКЕ

В. СОКОЛАЕВ МАЛЬЧИШКИ, РЕГБИ, ДОЖДЬ

Ю. БОГАЧ ВОЕННЫЕ МУЗЫКАНТЫ

Э. ДОБЕЛИС ИЗ СЕРИИ «БЕГ»

Ю. РОМАНОВ СИБИРСКИЙ ПЕЙЗАЖ





Светосила и фокусировка

Данная публикация ставит своей задачей рассказать о некоторых проблемах инженерной реализации системы фокусирования в зеркальных камерах. Построение системы составляет предмет особой заботы конструкторов и в значительной степени влияет на конечное качество получаемого на пленке изображения. Знание качественной стороны этих кажущихся решенными проблем позволяет фотографу избежать в своей практической работе досадных ошибок и разумно оценить полезность некоторых технических новинок.

За последние 20 лет светосила почти всей линейки сменных объективов (несмотря на неизбежно сопровождающее такой прогресс увеличение цены) возросла почти вдвое. Это стало возможным благодаря применению электронно-вычислительных машин при расчете оптических систем, новых видов стекла, асферических поверхностей линз, подвижных компонентов.

Такой прогресс приветствуется фотографами самого разного профиля, однако многие ведущие фирмы, расширяя номенклатуру сверхсветосильных объективов, продолжают выпуск умеренно светосильных объективов. Проводится также модернизация их конструкций в расчете на должную оценку гарантированно высоких фототехнических характеристик и вдвое меньшей стоимости.

Само по себе повышение светосилы не означает улучшения фотографического качества, а всего лишь расширяет возможности применения фототехники в экстремальных условиях съемки и способствует оперативности в работе. В известной степени оно способствует и точности фокусирования. Резонно ли требовать дальнейшего развития в этом направлении без совершенствования всего комплекса: объектив — камера — пленка? Ответ неоднозначен.

В однообъективных зеркальных камерах стало привычным фокусирование при открытой диафрагме и наличие механизма прыгающей диафрагмы в объективе. Фокусирование на открытой диафрагме удобно. Казалось бы, как может быть иначе? Но точно ли соответствует плоскость наилучшей резкости (иначе — максимальное значение частно-контрастной характеристики — ЧКХ) поверхности изображения, формируемого объективом на открытой и рабочей диафрагме, к примеру на значениях 1,4 и 8,0? Идентична ли фокусировка центра кадра его краям? Оказывается, и в том и в другом случае существует разница в дистанции при наводке, которая более значительна, нежели принято считать. Простой опыт — фокусирование объектива по хорошо освещенной контрастной мире осуществляется по клину при диафрагме 1,4, а затем повторно — при диафрагме 5,6. Результаты в обоих случаях контролируются по шкале дистанций объектива. Оказывается, на базе 3 м эта разница может составить 0,4 м. Конечно, глубина резкости поглощает такое несоответствие, однако сама величина достаточна, чтобы с нею считаться.

Форма поверхности максимальной ЧКХ любого объектива отличается от идеальной плоскости. Рассмотрим рисунок. Горизонтальная ось — линия поверхности пленки. Вертикальная — линия оптической оси объектива. Кривая **1** — сечение поверхности формируемого объективом изображения с максимальной ЧКХ при диафрагме 1,4. Кривая **2** — сечение идентичной поверхности при диафрагме 5,6.

Расположение поверхностей относительно друг друга и их форма изменяются не только от диафрагмирования, но и от дистанции наводки, а в зумм-объективах зависят еще и от вариаций фокусного расстояния.

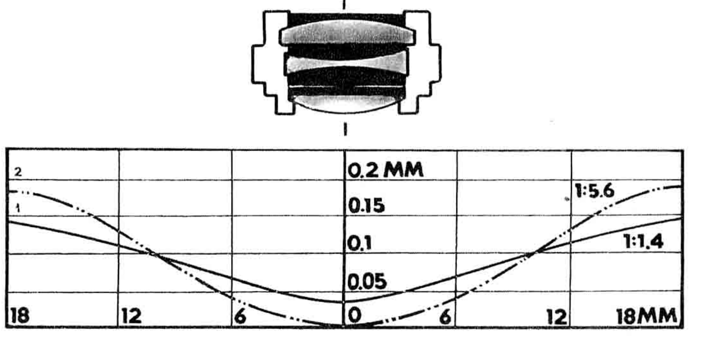
Разница в расположении поверхностей наилучшего качества в зависимости от изменения диафрагмы всего лишь на 3—4 индекса достигает ощутимой величины — до 0,1 мм. Оказывается, плоскость фокусировки на открытой диафрагме не вполне точно соответствует положению поверхности наилучшего качества при «закрытой» диафрагме. Таким образом, выбор плоскости настройки зеркально-фокусировочного тракта неоднозначен и требует определенного статистического расчета при определении ее наилучшего положения с учетом того, что зона разброса достаточно велика. Для определения реальной формы и расположения поверхности изображения с максимальной ЧКХ конкретных типов объективов при проектировании фототехники требуется специальная аппаратура. Хотя методика резольвометрических тестов и может быть использована для подобных исследований, тем не менее обычные методы здесь следует считать слишком трудоемкими и недостаточно точными.

Можно выдвинуть несколько предложений для оптимального решения задачи, например найти среднестатистическое положение кривых для наиболее часто применяемых значений диафрагм — 4,0—8,0.

Так, установка фокусирующего аналога (ФА) — матового стекла видоискателя и пленки на уровне 0,04 мм при диафрагме 1,4 несколько снизит контрастность центральной зоны, средняя зона будет находиться в оптимальном положении, а края еще не достигнут наилучшего положения. Следует ли из этого, что оптимизация будет достигнута еще большим сдвигом объектива к плоскости пленки (ФА в таком случае отодвигается от объектива) для осреднения характеристики в диапазоне наиболее часто применяемых диафрагм 4,0—8,0? Пожалуй, нет. Визуальная оценка различных по глубине планов изображений, учет глубины резкости и растянутость ее заднего фронта говорят об обратном — о неправомерности абстрактного математизированного подхода в выборе местоположения осредненной позиции настройки фокусирующих систем SLR камер. Это подтверждается и практическим опытом эксплуатации: наиболее частая ошибка в настройке фокусировки — сдвиг ее в зону вторых планов («СФ», 1979, № 11).

Можно сказать, что оптическая техника сегодня находится на превосходном качественном уровне. Как известно, прогресс фотографической оптики в последние годы дается ценой больших усилий и затрат. Но даже принимая во внимание все современные достижения в области расчета оптических систем антирефлексных покрытий, новых видов стекол, синтетических кристаллов и механики объективов, всего этого для улучшения конечного фотографического качества все же недостаточно. Это объясняется заметной инерцией в принципиальных решениях конструкций современных камер, неспособных полностью реализовать последние достижения. Однообъективные зеркальные камеры получили наибольшее распространение, они имеют внушительные списки дополнительных принадлежностей. И странным упущением представляется то, что ни одна из ведущих фирм не предлагает приспособления для идентификации формы или хотя бы положения пленки относительно поверхности наилучшего качества, создаваемой объективом.

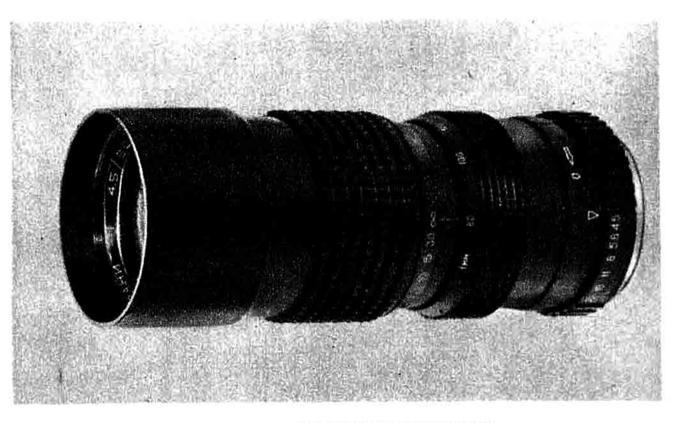
Ведь плоское положение пленки, которое предлагается во всех конструкциях камер, не является строго оптимальным. Многие исследователи едины во мнении, что очень мало сделано по усовершенствованию самой конструкции камеры для реализации достижений фотооптики, давшихся столь дорогой ценой. Видимо, следует пере-

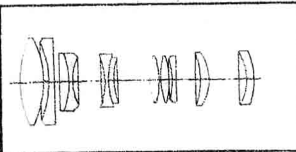


смотреть некоторые явно упрощенные принципы, положенные в основу конструкции фильмового канала и фокусировочной системы фотокамер. Главное упрощение — это предположение о плоской поверхности наилучшей резкости, формируемой объективом, и как следствие этого — признание достаточности плоского состояния пленки в кадровом окне, а также плоскостности ФА — матового фокусировочного стекла. Значит, первая и наиболее легкая задача конструкторов — привести в соответствие форму поверхности фокусировочного стекла с реальной формой поверхности изображения, создаваемого объективом. Вторая задача — сконструировать такой фильмовый канал, который позволил бы деформировать пленку в кадровом окне подобно форме поверхности с наилучшими ЧКХ основных светосильных объективов, то есть создание геометрического эквивалента формируемого изображения.
Допущение об идеально плоском состоянии поверхности пленки в кадровом окне камеры весьма условно, так как зависит от многих факторов: собственной жесткости пленки, температуры и влажности окружающей среды, местоположения кадра относительно начала или конца катушки, остаточной инерции волнообразных колебаний при протяжке ее скоростными моторами.
Вероятно, для камер среднего и большого формата можно считать целесообразным применение вакуумированной задней части, подобно конструкциям прецизионных столов увеличителей и аэросъемочных камер.
Для 35-мм камер более реальным (среди многих предложений) является создание определенным образом профилированного фильмового канала с использованием специфики механических свойств (склонности к скручиванию) пленок с односторонним поливом.
Следующей задачей будет создание автоматической системы коррекции расположения ФА в зависимости от величины устанавливаемой диафрагмы.
Компенсация положения ФА (матового стекла) вполне осуществима кинематической системой связи с объективом. В простейшем случае — это механизм для введения поправки, характерной для каждого из сменных объективов. Конструктивно он может быть выполнен подобно механизму связи объектива с дальномером для непрерывной коррекции положения ФА в зависимости от устанавливаемой рабочей диафрагмы и дистанции съемки. Для зумм-объективов целесообразно также введение дополнительной поправки от вариации фокусного расстояния.
Возможна система ввода такой коррекции специальными позиционными элементами или рычагами, расположенными на камере. В этом случае осложняется решение задачи для камер с автоматикой.
Насколько заметным будет результат внедрения систем коррекции ФА, положения и формы пленки в современных камерах?
Известно, что на начальных дистанциях фокусировки светосильные объективы имеют довольно малую глубину резкости. Приведенная к плоскости пленки или ФА, она составляет от 0,15 до 0,25 мм («СФ», 1979, № 11). Не менее важна точная фокусировка при съемке удаленных объектов, так как смещение зоны резкости здесь легко заметно, и желаемая точность фокусировки в этом случае составит не более $^1/_4$ этой зоны, то есть ≈0,05 мм. Диапазон смещения плоскости наилучшей ЧКХ от разницы между величиной открытой и рабочей диафрагмы, как видно на графике (Δср = 0,06 мм), превышает величину желаемой точности. Последнее доказывает целесообразность введения коррекции положения ФА для работы со светосильными объективами однообъективных зеркальных камер, особенно при фотографировании плоских объектов и точном репродуцировании. Не менее актуальной представляется система коррекции формы ФА и плоскости пленки для камер большого формата, где относительная глубина резкости мала и требуется кропотливая настройка по установке углов взаимного положения объективной доски и плоскости фотоматериала. Результаты не будут ощутимы при съемке при больших значениях диафрагмы — 8,0 или 16, так как глубина резкости в этом случае покрывает неточности фокусировки и формы поверхности.
Проектирование фотокамер высокого класса уже сейчас требует по меньшей мере учета того, что введение таких систем в будущем желательно, иначе расширение технических возможностей фотографической оптики становится неоправданным.

П. ИВЧЕНКО

Объектив «Гранит-11»





ЗАВОД ПРЕДСТАВЛЯЕТ

Киевский «Арсенал» начал серийный выпуск фотообъектива «Гранит-11», предназначенного в качестве сменного для малоформатных зеркальных фотоаппаратов. Это объектив с переменным фокусным расстоянием, величина которого плавно регулируется от 80 до 200 мм. Таким образом, «Гранит-11» 4,5/80—200 может не только заменить собой целый ряд телеобъективов с фокусными расстояниями 80, 85, 105, 135, 180 и 200 мм, но и позволяет получить любое промежуточное значение.
Относительное отверстие объектива 1 : 4,5 не изменяется при установке любого фокусного расстояния в указанном диапазоне.
Основное преимущество объектива с переменным фокусным расстоянием заключается в том, что он дает возможность фотографу точно выбрать границы кадра и масштаб изображения, не перемещаясь относительно фотографируемого объекта. Это особенно важно при съемках на обращаемую фотопленку, а также при репортажных съемках.
Оптическая схема объектива состоит из 11 линз (см. рис.), входящих в состав четырех компонентов. Каждый компонент выполняет определенную функцию.
Первый, перемещаясь вдоль оптической оси при вращении кольца фокусировки объектива, обеспечивает наводку на резкость.
Перемещение второго компонента вдоль оптической оси изменяет фокусное расстояние объектива. Третий, также подвижный, обеспечивает постоянство плоскости изображения, то есть стабильность фокусировки при изменениях фокусного расстояния. Перемещение второго и третьего компонентов осуществляется сложным механическим устройством, управляемым одним кольцом изменения фокусного расстояния.
Четвертый, неподвижный, компонент предназначен для компенсации аберраций предыдущих компонентов. Этот самый сложный компонент, состоящий из 5 линз, обеспечивает хорошую коррекцию аберраций оптической системы объектива по всему полю изображения во всем диапазоне изменения фокусных расстояний, что дает высокое качество изображения как при фокусировке на бесконечность, так и на конечные расстояния.
Конструкция оправы объектива выполнена с учетом требований удобства в работе и оперативности съемки. На оправе имеются: кольцо фокусировки, кольцо изменения фокусного расстояния, кольцо предварительной установки диафрагмы, исполнительный поводок, легким поворотом которого устанавливается заданное значение диафрагмы. Объектив может диафрагмироваться от 4,5 до 22. Габа-

риты невелики: диаметр — 67 мм, длина — 163 мм. Кольца управления фокусировкой, фокусным расстоянием и диафрагмой имеют накатку различной фактуры, что позволяет безошибочно определять нужное кольцо на ощупь. В переднюю часть оправы встроена выдвижная бленда, вписывающаяся в габариты объектива. Она легко и быстро устанавливается как в рабочее, так и в исходное положение. Здесь же имеется резьба для крепления светофильтров М58×0,75. Объектив комплектуется двумя светофильтрами: УФ-1 × и ЖЗ-1,4 ×.

Внешний вид объектива выполнен с учетом современных эстетических представлений, а графическое решение шкал объектива обеспечивает быстроту считывания данных.

При работе с объективом «Гранит-11» наводку на резкость фотографируемого объекта удобно производить при максимальной величине фокусного расстояния (при максимальном масштабе изображения). Затем, изменяя фокусное расстояние, легко выбрать необходимые границы кадра. Наводка на резкость при этом не нарушается.

Минимальная дистанция съемки — 1,5 м.

Байонетное крепление объектива предназначено для фотоаппарата «Киев-15». Кроме того, в комплект входит А-адаптер М42×1, позволяющий применять объектив с фотоаппаратами типа «Зенит», «Практика» и др., имеющими резьбовое крепление объектива М42×1 и рабочее расстояние 45,5 мм. Для установки А-адаптера на объектив следует снять кольцо с байонетом, отвернув 3 винта с задней торцовой части оправы, и на это место установить А-адаптер, закрепив его теми же тремя винтами.

Преимущества объектива «Гранит-11» наиболее полно могут быть использованы с новым фотоаппаратом «Киев-17», который имеет максимальные размеры поля видоискателя — 35×22 мм.

Адаптер с байонетным креплением для фотоаппарата «Киев-17» в ближайшее время также войдет в комплект объектива.

П. КУЗНЕЦОВ,
Л. КУЦ

Рецепты обработки кинофотоматериалов

СОСТАВЫ ПРОЯВИТЕЛЕЙ ДЛЯ ЧЕРНО-БЕЛЫХ ПЛЕНОК

Обрабатываемые кинофотоматериалы \ Состав проявителей, г	Метол	Гидрохинон	Фенидон	Параформ	Сульфит натрия безв.	Натрий углекислый безв.	Калий углекислый безв.	Натрий пиросернистокислый	Бура	Кислота борная	Едкий натр	Калий роданистый	Натрий сернокислый безв.	Калий бромистый	Бензотриазол	КФ-3141*	КФ-2698*	Вода до . . . л	Принятое обозначение проявителя
Фотопластинки негативные, репродукционные и диапозитивные. Фотопленки чертежные	1	5		—	26	20	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	1	№ 1 (ГОСТ 10691-73)
Фотопленки негативные „Фото-32“, 65, 130, 250; А-2Ш, ВЧ	8	—	—	—	125	5,75	—	—	—	—	—	—	—	2,5	—	—	—	1	№ 2 (ГОСТ 10691-73)
Кинопленки негативные КН-1, 2, 3; НК-1, 2, 3, 4	1,6	2	—	—	100	—	—	—	2	—	—	—	—	0,4	—	—	—	1	№ 5 (ГОСТ 10691-73)
Позитив МЗ-3	—	2,2	0,1	—	16	22	—	—	—	—	—	—	—	4	—	—	—	1	№ 6 (ГОСТ 10691-73)
Пленка негативная „Киноинфра“	1,5	1	—	—	100	—	—	—	1,5	2	—	—	—	0,15	—	—	—	1	
Пленка звуковая ЗТ-8	—	3,5	0,1	—	30	13	—	1,5	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	
Рентгенопленки	2,2	8,8	—	—	72	48	—	—	—	—	—	—	—	4	—	—	—	1	„Рентген-2“
Фототехнические пленки ФТ-10, ФТ-11, ФТ-12	8	—	—	—	125	5,75	—	—	—	—	—	—	—	2,5	—	—	—	1	№ 2 (ГОСТ 10691-73)
Фототехнические пленки ФТ-20, ФТ-22, ФТ-30, ФТ-31, ФТ-32, ФТ-41, ФТ-41СС, ФТ-ФН	5	6	—	—	40	—	40	—	—	—	—	—	—	6	—	—	—	1	ФТ-2
ФТ-101, ФТ-101П	—	—	—	7,5	7	50	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	0,1	0,5	раств.1 ИП-3
ФТ-111, ФТ-112П	—	22,5	—	—	30,5	—	—	—	—	7,5	—	—	—	2,5	—	—	—	0,5	раств.2 ИП-3
ФТФ-2, ФТФ-3	—	10	0,5	—	40	—	40	—	—	—	—	—	—	7,5	0,5	2,5	—	1	
ФТ-ПК	2,5	2,5	—	—	30	5	—	—	—	—	—	—	—	2,5	—	—	—	1	
Пленки для микрофильмирования „Микрат-200“, 300, 300К, „Микрат-позитив“ П и К	—	6	0,6	—	40	31	—	—	—	—	—	—	—	4	—	—	—	1	УП-2МФ
„Микрат-900“	5	6	—	—	40	31	—	—	—	—	—	—	—	4	—	—	—	1	УП-2М
Обращаемые кинопленки для телевидения и профессиональной кинематографии (первое проявление)	2	15	—	—	75	31	—	—	—	—	8	6	15	18	—	—	—	1	№ 11 (ГОСТ 10691-73)
Обращаемые кинофотопленки любительские (первое проявление)	2	14	—	—	25	—	40	—	—	—	2	2,5	10	2	—	—	—	1	№ 12 (ГОСТ 10691-73)
Обращаемые кинофотопленки профессиональные и любительские (второе проявление)	5	6	—	—	40	31	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	1	№ 13 (ГОСТ 10691-73)

* Специальные реактивы Казниитехфотопроекта.

СОСТАВЫ ПРОЯВИТЕЛЕЙ ДЛЯ ЦВЕТНЫХ ПЛЕНОК

Обрабатываемые кинофотоматериалы \ Состав проявителей, г	Трилон-Б	Гидроксиламин сернокислый	ЦПВ-1	Сульфит натрия безв.	Гидрохинон	Калий углекислый безв.	Калий бромистый	Бура	Фенидон	Калий роданистый	Калий йодистый	Вода до . . . л
Негативные кинофотопленки ЛН-7, ЛН-8, ДС-5М, ДС-4, ЦНД-32, ЦНЛ-65	2	1,2	2,3	2	—	60	2	—	—	—	—	1
Позитивная ЦП-8Р	2	1,2	2,8	2	—	60	2	—	—	—	—	1
Обращаемые кинофотопленки ЦО-Т-90ЛМ, ЦО-Т-22Д, ЦО-Т-180Л, ЦО-6, ЦО-22, ЦО-32-Д												
а) черно-белое проявление	2	—	—	40	4,5	20	2	15	0,25	2,5	0,01	1
б) цветное проявление												
раствор А	1	1,2	4	—	—	—	—	—	—	—	—	0,5
раствор Б	1	—	—	2	—	75	2	—	—	—	—	0,5

Начало см. Л. Товкало «Отечественные кинофотопленки». «СФ», 1980, № 8, 9, 10.

Реле времени

Читатель В. Степаненко из Чернигова предлагает конструкцию реле времени, предназначенного для автоматического отсчета выдержки при фотопечати. Диапазон выдержек — от 1 до 99 с. Разброс выдержек на любом участке диапазона ±1 процент. Регулировка яркости лампы увеличителя — от 15 до 98 процентов. Мощность лампы увеличителя — до 500 Вт. Рабочее напряжение —220 В. Выдержки задаются галетными переключателями: П1 (единицы секунд) и П2 (десятки секунд).

Принципиальная схема реле (см. рисунок) состоит из времязадающего каскада на транзисторе Т1, импульсного ключа Т2, Т3, узла управления тринистором Д5 на транзисторах Т4 и Т5. Диодный мост, управляемый по току тринистором Д5, смонтирован на диодах Д6—Д9. Для предотвращения попадания помех в сеть, создаваемых тринистором Д5, служит фильтр Др1, С3. При включении реле времени в сеть и подключении лампы фотоувеличителя (ЛУ) ток, выпрямленный диодным мостом, поступает через резистор R21 на стабилитроны Д3, Д4 и заряжает конденсатор С2. Если конденсатор С1 разряжен, то времязадающий узел Т1 и импульсный ключ Т2, Т3 будут в рабочем положении. Каскад управления на Т4 и Т5 при этом находится в закрытом (нерабочем) состоянии.

При зарядке конденсатора С1 кнопкой Кн1 каскады на Т1, Т2, Т3 закрываются и Д5 через диодный мост пропускает ток на нагрузку. Время экспозиции зависит от разряда конденсатора С1. При закрытом тринисторе Д5, выполняющем функции коммутирующего реле, лампа фонаря (ЛФ) автоматически выключается, и напряжение питания подается на лампы Л1 и Л2.

Во время отсчета выдержек, при открытом Д5, лампа фонаря, лампы Л1, Л2 погашены. Яркость лампы фотоувеличителя регулируется резистором R23. Для обеспечения стабильности работы схемы конденсатор С1 подбирают с минимальным током утечки, а стабилитрон Д1 — с максимальным обратным сопротивлением. Дроссель Др1 можно изготовить, намотав на резистор МЛТ-2 1,2—2 мОм 50—70 витков провода ПЭЛ 0,25.

Реле монтируется на плате 90×120×2 мм. Конструктивно реле можно оформить в виде отдельного блока или разместить под доской увеличителя, соответственно увеличив размер амортизаторов.

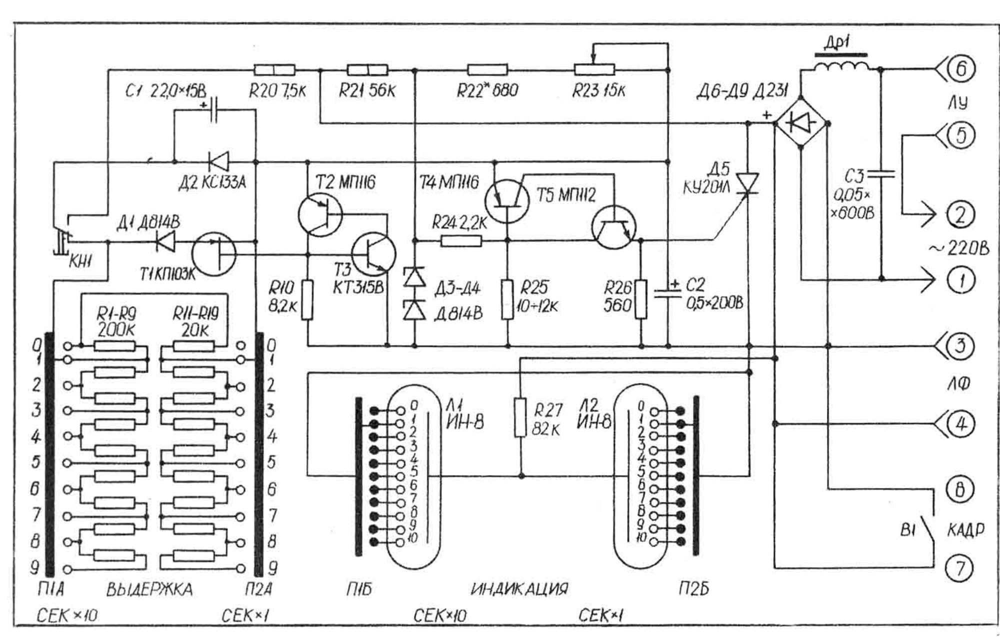
Необходимо помнить, что реле времени не имеет разделительного трансформатора, поэтому все элементы управления должны быть изолированы от токонесущих частей схемы.

От редакции.

Предлагаемая схема реле времени при относительной простоте конструкции обеспечивает высокую стабильность выдержек в широком диапазоне. Использование тринистора в качестве силового переключающего элемента позволяет устранить такие недостатки, присущие электромеханическим реле, как дребезжание и обгорание контактов, а также допускает повышение мощности лампы увеличителя до 500 Вт. Яркость лампы изменяется в широких пределах, что создает дополнительные удобства.

Лампы Л1 и Л2, служащие лишь для индикации времени выдержки, могут быть удалены из схемы. Транзистор КП103К можно заменить на КП103И, Л, М; КТ315В — на КТ315А, Г, Е; МП112 — на МП101, МП102, МП103; МП116 — на МП15, МП16, тринистор КУ201Л — на КУ202Н, КУ201Н.

Фотолюбителям, использующим в качестве темной комнаты ванную, рекомендуем во избежание поражения электрическим током питать всю сетевую аппаратуру через разделительный трансформатор 220/220 В, установленный вне ванной, а металлические части заземлить. Разделительный трансформатор можно намотать на сердечник из пластин трансформаторной стали Ш45 (набор 45 мм). Обе обмотки содержат (для сети 220 В) по 420 витков провода ПЭВ-2 диаметром 1 мм, с хорошей изоляцией из лакоткани между обмотками.



Отвечаем читателям

● После опубликования в журнале рецептов одноразовых проявителей («СФ», 1980, № 5) многие читатели заинтересовались технологией приготовления кодалка. Автор рецепта проявителя с кодалком А. Дудко («СФ», 1975, № 2) отвечает фотолюбителям.

Для приготовления кодалка в домашних условиях следует поставить в кастрюлю с холодной водой химический стакан со смесью едкого натра и буры в весовом отношении 1 : 5. Чтобы не допустить соприкасания стекла и металла, можно положить на дно кастрюли картон или поролон, либо сложенную в несколько слоев ткань.

Когда вода закипит, значительно уменьшить интенсивность нагрева. Необходимо все время непрерывно помешивать стеклянной палочкой или трубочкой расплавленный раствор кодалка вплоть до начала его затвердевания.

Охлажденный кодалк аккуратно скалывают ножом и растирают в порошок в фарфоровой ступке.

● Читатель В. Крячко из Харькова заинтересовался составом клея, который используется для подклейки бархотки в пластмассовых кассетах. Начальник ОТК производственного объединения «Свема» Н. Кравченко, которому мы переслали письмо для ответа, сообщил, что клей имеет следующий состав: в 1 литре бутилацетата растворяют 400 граммов ударопрочного полистирола. В домашних условиях можно пользоваться клеем № 88.

● Как сообщил редакции Казанский завод бытовой химии, средство для чистки стекол «Секунда-75» можно применять и при подготовке поверхностей пластин, стекол и пленок для глянцевания фотоотпечатков. Препарат выпускается в аэрозольной упаковке.

Состав «Секунды-75» (в граммах):

Сульфанол 1С	0,693
Синтамид 5	0,156
Спирт изопропиленовый	42,8
Трилон Б	0,395
Аммиак водный	3,68
Отдушка Н-4	0,198
Хладон 113	17,16
Хладон 12	25,74

Емкость баллона — 510 мл.

Стоимость — 90 коп.

Наш клуб

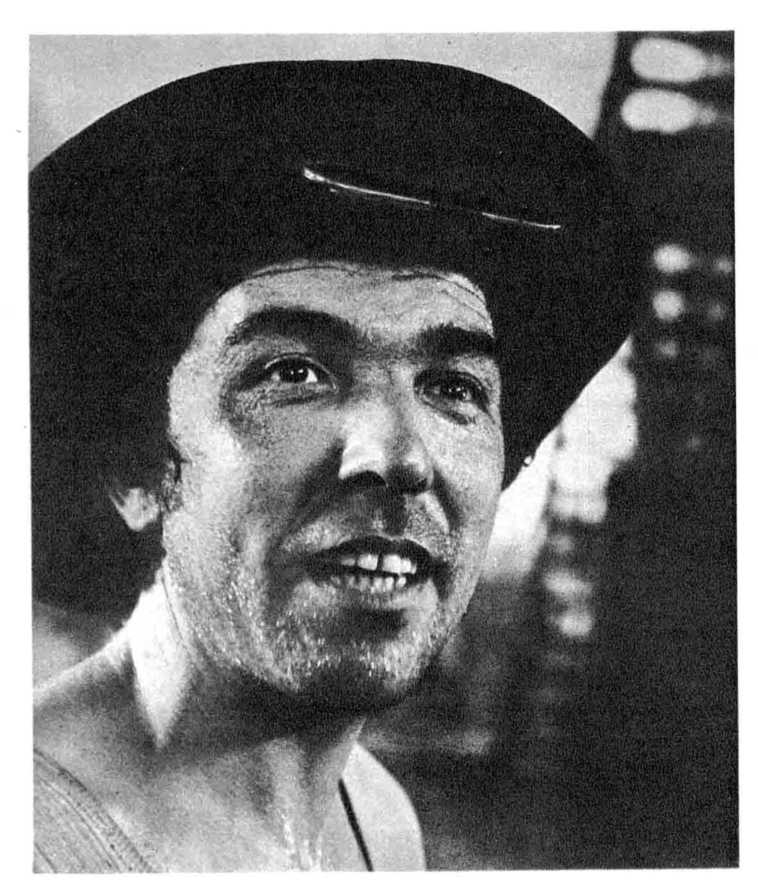
В центре Софии стоит дом, в котором расположился народный клуб имени Эмила Шекерджийского. Под крышей этого дома — большая комната с круглым окном. Здесь наш фотоклуб.
Он был создан в 1966 году. На первых порах любители снимали родных, друзей, семейные праздники. Постепенно расширялся тематический диапазон. Через два года клуб экспонирует свою первую выставку, составленную из снимков, сделанных (по специальному клубному заданию) на IX Всемирном фестивале молодежи в Софии. Вскоре клуб принял участие в международном конкурсе «Цвет в слайде» в городе Комо (Италия), в третьем республиканском фестивале художественной самодеятельности, в конкурсе «За социалистическое фотоискусство», в выставках во Франции, Бельгии, Канаде.
При клубе организованы курсы для ребят младшего и старшего школьных возрастов.
Когда праздновалось тридцатилетие Социалистической революции в Болгарии, одному из членов клуба присвоили звание «фотограф-художник». В 1979 году их уже насчитывалось шесть.
Клуб продолжает плодотворно работать. Ежегодно осенью начинаются занятия, которые проходят под руководством председателя Стефана Мутафчиева. На мир мы все так же смотрим через «круглое окно», а что видим — судите сами...

И. ЧИПЕВ,
ответственный секретарь софийского фотоклуба

От редакции.
Нашим самодеятельным фотохудожникам есть чему поучиться у своих коллег в Софии, Пловдиве, Варне и других городах. Кстати, многие из болгарских фотоклубов имеют побратимские связи с советскими фотоколлективами.
Отличительная особенность болгарских фотоклубов — удивительно доброжелательная атмосфера, царящая в них. Члены клубов — прежде всего друзья, товарищи, а потом уже коллеги по увлечению. Впрочем, это взаимосвязано.
Клубы здесь, как правило, не велики по составу. Не так трудно, как в крупных коллективах, координировать и контролировать работу, больше простора для инициативы, для дискуссий, деловых и конкретных. Болгарские товарищи уделяют много внимания жанровой фотографии, что само по себе говорит о непосредственных контактах с окружающей жизнью, многообразие которой запечатлевается с завидной настойчивостью и целеустремленностью.

СТОЯН ГЕОРГИЕВ НАПЕРЕГОНКИ СО ВРЕМЕНЕМ





НИКИ ДАВИДОВ МЕТАЛЛУРГ

ВЛАДИМИР ВАСИЛЬЕВ НА УЛИЦЕ

ЗАФЕР ГАЛИБОВ ДЕРЕВЕНСКАЯ ПАРИКМАХЕРСКАЯ

ЗАФЕР ГАЛИБОВ «ИМПРЕССИЯ»



Эдуард Белтов Суоми фотографическая

Символический снимок на обложке «Финского фотографического ежегодника» за 1979 год — современный «Никон» рядом с потемневшим от времени деревянным кубом старинной фотокамеры — не просто дань традиционному восхищению прогрессом фотографической техники. Скорее, это признание заслуг Фотографического музея Финляндии, в фондах которого хранятся десятки тысяч фотографий, — от тех, что сделаны с помощью вот этого неуклюжего деревянного ящика, до отщелканных автоматикой современного фотоаппарата. Да и сам ежегодник издается под эгидой Фотографического музея. Словом, ежегодник — детище музея, любовно опекаемое, дающее достаточно полное представление о фотографической жизни страны Суоми, и прежде чем говорить об издании, совершенно необходимо сказать кое-что об издателе. Справедливость того требует.

По словам автора статьи в ежегоднике, который целиком посвящен 10-летию Фотографического музея, необходимость его создания назрела давно, причем создания не только как архива, собрания фотографий или коллекции уникальных негативов, но и некоего научно-просветительного центра, имеющего своей задачей сохранение и систематизацию уже сделанного, с одной стороны, и пропаганду лучших достижений финской фотографии — с другой. Последнее предполагалось осуществить с помощью регулярного проведения фотовыставок, творческих семинаров и симпозиумов, а также издания фотографической литературы.

Уже через пять лет после создания музеем было организовано 22 выставки в 66 городах, включая и две экспозиции в Советском Союзе. В дальнейшем выставочная деятельность музея продолжала развиваться — расширялась тематика, строже становился отбор. Интересной и плодотворной следует признать идею проведения «образовательных» выставок, экспозиция которых составляется с таким расчетом, чтобы дать возможность неподготовленному зрителю прийти к пониманию сущности фотографии как искусства.

Вторая сторона деятельности музея — организация семинаров и симпозиумов по вопросам теории и практики современного фотографического искусства. Став первой в Скандинавии организацией подобного рода, Фотографический музей Финляндии прежде всего привлек внимание фотомастеров этого региона — на семинары, симпозиумы и просто творческие встречи непременно собираются гости из Норвегии, Швеции, Дании. Все чаще с течением времени появляются на таких мероприятиях и посланцы фотоискусства других европейских стран — в 1978 году, например, в творческой встрече, проходившей в городе Пори, принял участие известный советский фотограф Антанас Суткус, как аттестовали его сами устроители встречи, — «наиболее интересный иностранный гость».

Круг вопросов и проблем, обсуждающихся на семинарах и симпозиумах, чрезвычайно широк и разнообразен: фотография как объект научного исследования, значение фотографии и ее место в ряду других искусств, критерии отбора снимков при организации выставок, проблемы фотографической критики и т. д. и т. п.

И, наконец, последняя — по счету, но отнюдь не по значению — сторона деятельности музея — издательская, непосредственным результатом которой, кстати сказать, является и регулярный выпуск «Финского фотографического ежегодника», впервые увидевшего свет в 1972 году. Из других изданий музея отметим две книги Свена Хирна, посвященные истории финской фотографии и охватывающие период с 1839 по 1900 год, и книгу Ээвы Хальме «Фотографическая литература в Финляндии до 1970 года».

Ежегодник — издание тематическое, то есть очередной его выпуск не является хроникой фотографической жизни за предыдущий год, а посвящен одной, строго определенной теме, раскрываемой в статьях теоретиков и практиков фотографии и иллюстрируемой соответствующим фотографическим материалом.

Первый ежегодник Фотографического музея был выпущен под редакцией Кьести Салоярви, которому помогали члены фотоклуба Финляндии. В нем рассматривались тенденции, подводились итоги развития фотографического искусства и были репродуцированы работы наиболее известных фотографов начала семидесятых годов. Книга носила ярко выраженный дискуссионный характер и вызвала много споров в среде любителей фотоискусства.

Последующие ежегодники были посвящены любительской фотографии и стимулированию фотолюбительского творчества; изобразительному языку фотографии; некоторым проблемам, связанным с профессией фотографа и его ролью в современном мире; правам и обязанностям фотографа прессы и некоторым другим вопросам, касающимся фотожурналистики; использованию фотоизображения в процессе обучения; наконец деятельности Фотографического музея Финляндии за десять лет его существования.

Таким образом, уже простое перечисление тем и проблем показывает, как широко трактуют составители ежегодников понятие современной фотографии и круга вопросов, с ней связанных.

Теперь — о фотографиях, представленных в ежегоднике. Подбор снимков не претендует на полноту показа сегодняшней финской фотографии. К тому же, как говорится в предисловии редакционной коллегии, многие из известных финских фотографов по разным причинам оказались не представленными на страницах ежегодника.

Общее впечатление, — если брать подборку в целом, — неравноценность входящих в нее произведений, из которых хотелось бы выделить вещи наиболее сильные.

Наиболее интересны, на мой взгляд, работы Микко Саволайнена. Пристальное (подчас до дотошности) внимание к быту и, в то же время, умение балансировать на той грани, за которой высокий реализм грозит обернуться натурализмом. Впечатляет портрет старой крестьянки. Говоря о портрете, мы обычно имеем в виду изображение человеческого лица, здесь же лица не видно: художественный образ складывается из множества деталей, частностей (рука крестьянки, старой женщины, скрюченная от возраста и нелегкой работы, рука, рассказавшая о характере человека и образе его жизни лучше всяких слов).

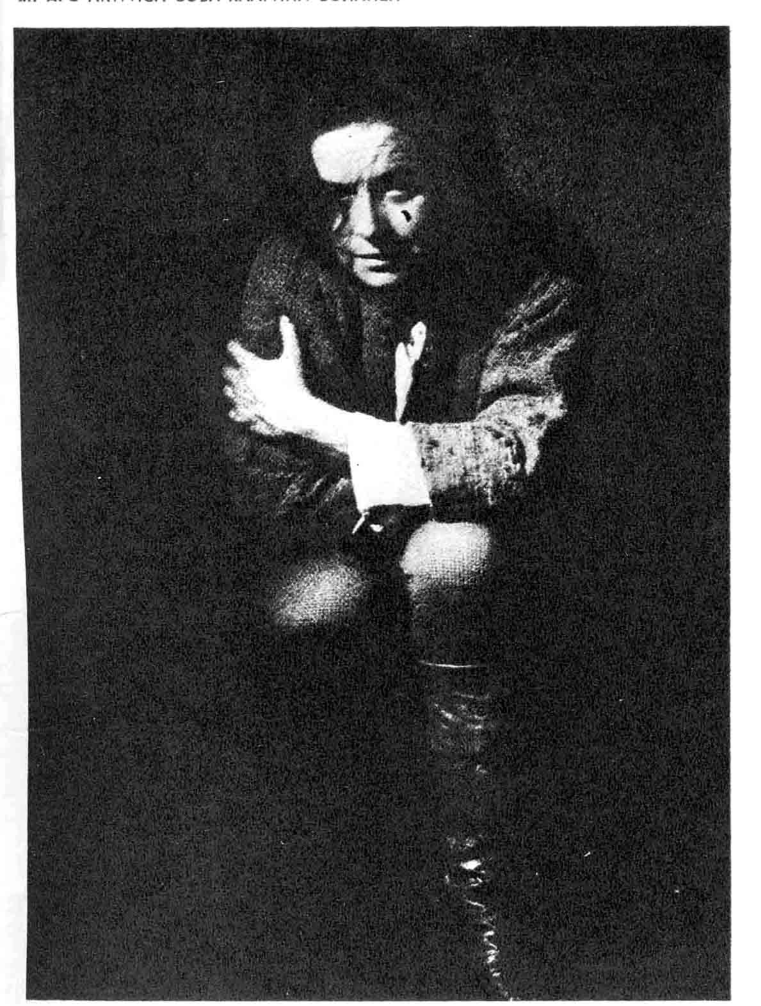
Работа Ян Арс — портрет актрисы Ээвы-Каарины Воланен в роли Жанны д'Арк — полна внутреннего драматизма, точно передает ощущение от актерской игры. Подчеркнутая «черно-белость» фотографии, откровенное пренебрежение деталями во имя целого, скупость выразительных средств делают портрет запоминающимся.

Антеро Такала — мастер пейзажа. И не просто пейзажа, а финского пейзажа. Умение любить природу дано многим, умение восхищаться — не всем, способность выразить это восхищение — единицам. Неяркая, акварельная красота пейзажей «страны тысячи озер» нашла в лице Антеро Такала своего верного барда.

К сожалению, нет возможности остановиться на всех работах, опубликованных в ежегоднике, но даже те, о которых было сказано, дают некоторое представление о многообразии жанров, разной степени проникновения в материал художественного исследования, разнообразии технических средств, используемых мастерами сегодняшней финской фотографии.

АЛЕКСИ ЛЕХТИСЕН СТАРОСТЬ

ЯН АРС АКТРИСА ЭЭВА-КААРИНА ВОЛАНЕН



ЮХА САНДСТРЕМ ЛЮБИТЕЛЬ ЖИВОПИСИ



ЮХААНИ РИЭККОЛА ОТЧИЙ ДОМ

АНТЕРО ТАКАЛА ВОДОПАД

ЮССИ ААЛТО ВОЛНА